

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOSÉ GUSTAVO BONONI

**Resistência e transgressão: a potência política do desbunde nas expressões
artísticas do grupo Teatro Oficina de São Paulo (1967 – 1972)**

CURITIBA, 2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOSÉ GUSTAVO BONONI

Resistência e transgressão: a potência política do desbunde nas expressões artísticas do grupo Teatro Oficina de São Paulo (1967 – 1972)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História

Linha de pesquisa: Arte, Memória e Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Kaminski

CURITIBA, 2018

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Bononi, José Gustavo

Resistência e transgressão: a potência política do desbunde nas expressões artísticas do grupo Teatro Oficina de São Paulo (1967 – 1972) / José Gustavo Bononi – Curitiba, 2018.
487 f.; 29 cm.

Orientadora: Rosane Kaminski

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Regime militar - Brasil - Aspectos culturais. 2. Teatro - Brasil - Aspectos políticos. 3. Brasil - História - 1964-1985. I. Título.

CDD 792.01

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **JOSE GUSTAVO BONONI**, intitulada: **RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO: A POTÊNCIA POLÍTICA DO DESBUNDE NAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS DO GRUPO DE TEATRO OFICINA DE SÃO PAULO (1969-1972)**., após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 23 de Fevereiro de 2018.

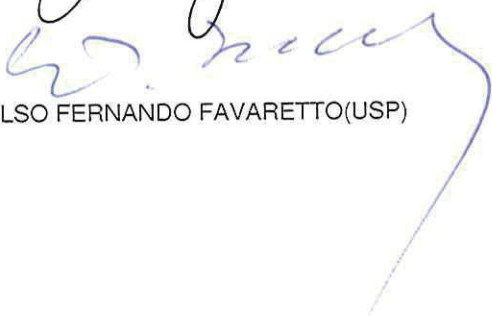


ROSANE KAMINSKI(UFPR)

(Presidente da Banca Examinadora)



MILIANDRE GARCIA(UEL)



CELSO FERNANDO FAVARETTO(USP)



EDELICIO MOSTAÇO (UDESC)



MARCELLA LOPES GUIMARAES(UFPR)



Para Alice, Jana, Jack e Johnny

AGRADECIMENTOS

A Alice de Oliveira Viana, pelo amor.

A Rosane Kaminski, pela paciência, pelo respeito, pelo ensino, e pela amizade.

A José Bononi (*in memoriam*), pelo caráter.

A Dulce Bononi, Célia e José Anguita, pelo apoio moral e pelos afetos.

A Leticia Bononi, pelo carinho.

A Lucia e Robério Viana, Lívia, Lucas e Arnaldo Linhares, por fazerem parte de minha realidade, meus afetos, e meu convívio atual.

A Marcella Lopes Guimarães, pelos ricos apontamentos na banca de qualificação, por aceitar fazer parte da banca final desta tese, por sempre me referenciar no trabalho de professor, e por me apresentar Erich Auerbach.

A Miliandre Garcia, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação e por aceitar ser parte da banca final desta tese.

A Edécio Mostaço e Celso Favaretto, por aceitarem fazer parte da banca final, e pelo conhecimento produzido sobre o tema.

A Artur Freitas, pela amizade, por aceitar ser suplente da banca final e pelo conhecimento produzido, referência para esta pesquisa.

A Luiz Carlos Sereza, pela amizade e por aceitar ser suplente da banca final.

A Ana Paula Vosne Martins, pela orientação ofertada na disciplina obrigatória de seminário acadêmico.

A José Celso Martinez Corrêa, pela entrevista concedida.

A todos os demais docentes do PGHIS/UFPR que fazem desse Programa uma referência nacional.

Aos colegas da linha *Arte, Memória e Narrativa*, pela breve, mas produtiva convivência e pelas discussões acadêmicas.

Aos colegas da linha *Intersubjetividade e Pluralidade: Reflexões e Sentimentos na História*, pela convivência, pelas discussões acadêmicas, pelas conversas e pelos momentos de distração.

A Maria Cristina, pelo suporte, amizade e simpatia.

E a todos os amigos e amigas que não foram citados aqui, mas que, de alguma forma, ao fazerem fazer parte da construção da minha realidade, estão inscritos nas páginas desta tese.

*Desde o despertar da consciência de liberdade, não existe uma só
obra de arte autêntica que não revele o conteúdo
arquetípico: a negação da não-liberdade.*

Herbert Marcuse (1898 – 1979)

RESUMO

Entre os anos de 1967 e 1972 o grupo *Teatro Oficina* de São Paulo foi interlocutor de uma cultura política que traçou uma resistência através de novas linguagens que expressam as transformações culturais vividas pela sociedade brasileira naqueles tempos de ditadura. Pela via da postura marginal, do experimentalismo artístico, das transgressões da forma e do conteúdo e dos usos do corpo e das corporalidades, essa cultura política, expressa pelo grupo e por parte de uma geração no Brasil, solapou e rompeu com autoritarismos culturais que se fizeram presente tanto nas tradições políticas familiares da chamada direita, quanto nas da própria esquerda. Compreender essa linguagem e as estratégias de resistência desse fenômeno, no grupo, passa inevitavelmente por via do estudo de suas produções artísticas, de sua linguagem visual e das práticas em comum com parte de uma geração que se convencionou chamar, pejorativamente para uns, e como identidade para outros, de desbundada. É justamente por esse caminho, e com este objetivo principal, que se pretende escrever a narrativa desta tese. Para isso, objetiva-se analisar três encenações do grupo no referido recorte temporal: *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1967), *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht (1969) e *Gracias Señor*, produção coletiva (1972), procurando compreender, a partir de um entrecruzamento interpretativo de fontes visuais e escritas, de um estudo do contexto e das memórias, da cultura visual, e dos imaginários, as expressões de uma cultura política libertária que rompeu paradigmas e que ainda ecoa no mundo nos dias atuais. Procura-se defender que, além de precursor do teatro experimental no país, o *Teatro Oficina* expressou artisticamente um novo posicionamento político cultural do mundo, no Brasil.

Palavras-chave: 1. Brasil: Regime Militar; 2. Regime Militar: aspectos culturais; 3. Brasil: história cultural; 4. Brasil: arte e política; 5. Brasil: culturas políticas; 6. Brasil: desbunde.

ABSTRACT

Between 1967 and 1972—when dictatorship was prevalent in Brazil—the theater group *Teatro Oficina* of São Paulo functioned as an interlocutor of a political culture that drew resistance through new languages that express the cultural transformations undergone by the Brazilian society. Through marginal posture, artistic experimentalism, transgressions of form and content, and use of body and behavior, this political culture, expressed by the group and by a generation in Brazil, undermined the cultural authoritarianism present in political family traditions of the right as well as the left. In order to understand this language and the strategies of resistance of this phenomenon in the group, it is necessary to study their artistic productions and their visual language, and the practices that are in common with part of a generation convened to be called—pejoratively for some, and as cultural identity for others—*desbundada*. I intend to write the narrative of this thesis based on this context. The main objective is to analyze three stagings of the group in the abovementioned period—*The Candle King* (Oswald de Andrade, 1967), *In the Jungle of Cities* (Bertolt Brecht, 1969), and *Gracias Señor* (a collective production, 1972)—in an attempt to understand, from an interpretation of crossed visual and written sources and from a study of the context, the memories, the visual culture and the imaginary, the expressions of a libertarian political culture that broke paradigms and that still echoes in the world in contemporaneity. Through this study, I seek to defend that, in addition to being a forerunner of experimental theater in the country, *Teatro Oficina* expressed artistically a new world political culture, in Brazil.

Keywords: 1. Brazil: Military Regime; 2. Military Regime: cultural aspects; 3. Brazil: cultural history; 4. Brazil: art and politics; 5. Brazil: political culture; 6. Brazil: *desbunde*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Tropicália, penetráveis PN2 «Pureza é um mito», PN3 «Imagético». Hélio Oiticica, 1967. Acervo: Museu Reina Sofia. Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrable>. Acesso 5.mar.2017.....**90**

Imagem 2: *O Corpo é a Obra*. Antônio Manuel. 1970. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa368/antonio-manuel>. Acesso 27.jun.2017.....**92**

Imagem 3: Cartaz da obra *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Arte de Rogério Duarte, 1967. Fonte: https://www.trigon-film.org/de/movies/Terra_em_transe. Acesso 25.jun.2017.....**94**

Imagem 4: LP da obra *Caetano Veloso*, de Caetano Veloso. Philips Records. Arte de Rogério Duarte, 1968. Fonte: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia/>. Acesso 10.jul.2017.....**94**

Imagem 5: Manifestação no Pentágono, contra a Guerra do Vietnã. Foto de Marc Riboud, 1967. Fonte: http://www.lemonde.fr/culture/article/2006/04/12/la-jeune-fille-a-la-fleur-par-annick-cojean_672618_3246.html. Acesso 20.fev.2017.....**103**

Imagem 6: Família nudista em lago de Berlim oriental, DDR. Fotografia sem referência de autor, anos 1970. Fonte: *DDR Museum*, 2015. Foto do autor.....**105**

Imagem 7: Capa da revista *A Pomba*. Cf. PRADO, Eduardo (Editor). *A Pomba*, Ano II, nº 3, RJ, 1971. 27,5X21,0 cm. Foto do autor.....**110**

Imagem 8: Contracapa com editorial da revista *A Pomba*. Cf. PRADO, Eduardo (Editor). *A Pomba*, Ano II, nº 3, RJ, 1971. 27,5X21,0 cm. Foto do autor.....**110**

Imagem 9: Ensaio fotográfico *Duo*, revista *A Pomba*. In: PRADO, Eduardo (Editor). *A Pomba*. Duo. Ano II, nº 3, 1971, 27,5X21,0 cm, pp.28-29.....**114**

Imagem 10: Ensaio fotográfico *Duo*, revista *A Pomba*. In: PRADO, Eduardo (Editor). *A Pomba*. Duo. Ano II, nº 3, 1971, 27,5X21,0 cm, pp.28-29.....**114**

Imagem 11: Foto do jornal *O Estado de São Paulo*, retratando o momento do incêndio ocorrido no Teatro Oficina, 1966. Acervo Arquivo A/E.....**121**

Imagem 12: Primeira página do programa de *O rei da vela*, 1967. Fonte: COUTINHO, Lis de Freitas. *O rei da vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. 2011. 209f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2011, p.101.....**124**

Imagem 13: Fotografia em plano geral de cena da peça *Andorra*, de Max Frisch, *Teatro Oficina*, 1964. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**128**

Imagem 14: Fotografia em plano geral de cena do ato I de *O rei da vela*, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....129

Imagem 15: Propaganda de *O rei da vela* no Jornal *Folha de São Paulo* em 05/10/1967. Fonte: COUTINHO, Lis de Freitas. *O rei da vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. 2011. 209f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2011, p.104.....130

Imagem 16: Cartaz de divulgação do espetáculo *O rei da Vela*, *Teatro Oficina*, 1967. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....132

Imagem 17: Recorte de jornal com divulgação do espetáculo *O rei da vela*, *Teatro Oficina*, 1967. O Estado de São Paulo – 19-08-1967. A/E.....133

Imagem 18: Carta da chefia da censura estadual sobre a encenação *O rei da vela*, 1967. Fonte: COUTINHO, Lis de Freitas. *O rei da vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. 2011. 209f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2011, p.119.....136

Imagem 19: Fotografia em plano geral do cenário, vazio, do Ato I de *O rei da vela*, *Teatro Oficina*, evidenciando o boneco castrado, 1967. Fonte: SÁ, Luiz Henrique. *Histórias de cenografia e design: a experiência de Hélio Eichbauer*. 2008. 2030f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008, p.152.....137

Imagem 20: Fotografia em plano geral de cena do Ato I de *O rei da vela*, *Teatro Oficina*, evidenciando o boneco, 1967. Fonte: SÁ, Luiz Henrique. *Histórias de cenografia e design: a experiência de Hélio Eichbauer*. 2008. 2030f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008, p.152.....138

Imagem 21: Em primeiro plano, José Wilker, representando *Abelardo II*, oprimindo o Cliente. *Pitanga*. Ao fundo *Abelardo I*. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....151

Imagem 22: O Cliente *Pitanga* sendo oprimido por *Abelardo II* e ao fundo *Abelardo I* em cima da mesa. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967.....151

Imagem 23: Personagem *Abelardo II* representada por José Wilker em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....153

Imagem 24: Cena com personagens *Abelardo I* e *Heloísa de Lesbos* representada por Renato Borghi e Ítala Nandi. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo: Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....156

Imagem 25: Cena com personagens *Abelardo II*, *Pinote* e *Abelardo I* representada respectivamente por José Wilker, Edgar G. Aranha e Renato Borghi em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....158

Imagem 26: Cena de diálogo do patriarca *Belarmino*, representado por Francisco Martins, com *Heloísa de Lesbos*, sua filha e *Abelardo I*, seu então futuro genro. Ato II de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....161

Imagem 27: Cena de *D. Cesarina*, representada por Dirce Migliaccio, e *Abelardo I*, em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....162

Imagem 28: Fotografia posada com as personagens *Belarmino*, *Abelardo I* e *Mister Jones* (o *Americano*) representados respectivamente por Francisco Martins, Renato Borghi e Abraão Farc em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....164

Imagem 29: Fotografia das personagens *Abelardo I* (Renato Borghi) e *Dona Poloca* (Liana Duval). Cena do Ato II de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....166

Imagem 30: Nossa Senhora na bandeja. Fotografia de cena do Ato I de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....166

Imagem 31: Cena com personagens *D. Poloca* (nesta encenação de beata), *João dos Divãs*, *Belarmino* e *Heloísa de Lesbos* representadas respectivamente por Dirce Migliaccio, Liana Duval, Francisco Martins e Ítala Nandi em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo: Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....168

Imagem 32: Fotografia em plano geral de cena do segundo ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....168

Imagem 33: Tessy Calado em ensaio fotográfico para a personagem Joana ou João dos Divãs. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....170

Imagem 34: Fotografia de *Totó Fruta do Conde*, encenada por Edgar Gurgel Aranha em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo: Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....171

Imagem 35: Fotografia com a personagem *Totó Fruta do Conde* à frente, encenada por Edgar Gurgel Aranha em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo: Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....172

- Imagem 36:** Fotografia posada de ensaio com a personagem Perdigoto representada por Otávio Augusto, Cena do Ato II, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....173
- Imagem 37:** Terceiro Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....176
- Imagem 38:** *Abelardo II* fulminando *Abelardo I* com uma vela nas nádegas. Cena do terceiro Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....178
- Imagem 39:** *Heloísa* nos braços de *Abelardo II*. Cena final do terceiro Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo: Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....179
- Imagem 40:** Plano geral em cores da cenografia do Ato II de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....181
- Imagem 41:** Foto posada de parte do elenco de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....183
- Imagem 42:** Plano geral de momento de encenação do Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo. Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....184
- Imagem 43:** Janela do Escritório de *Abelardo*. Ato I. Encenação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....185
- Imagem 44:** Ato I. *Abelardo I*. Fotografia de perto de Renato Borghi atuando em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....186
- Imagem 45:** Postal da campanha presidencial de 1955 de Adhemar de Barros. Fonte: <https://adhemarpereiradebarros.wordpress.com/>. Acesso 10.jul.2017.....187
- Imagem 46:** Ato I. *Abelardo I* e *Heloísa de Lesbos*. Fotografia de perto de Renato Borghi e Ítala Nandi atuando em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....188
- Imagem 47:** Getúlio Vargas conversa com aprendiz, durante visita à Feira Nacional da Indústria de 1942, tendo à sua direita o presidente da Fiesp, Roberto Simonsen, e à sua esquerda (de terno escuro) o interventor federal de São Paulo, Fernando Costa. Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/card/criacao-do-senai>.....188

Imagem 48: *Heloísa de Lesbos* interpretada por Ítala Nandi. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....190

Imagem 49: Marlene Dietrich em foto artística, vestindo trajes masculinos e fumando. Fonte: <http://hollywoodsonhos.blogspot.com.br/2015/08/marlene-dietrich-androgina-e-sensual.html>. Acesso 10.jul.2017.....190

Imagem 50: Croqui de Eichbauer para a cenografia do segundo ato de *O rei da vela*. Fonte: SÁ, Luiz Henrique. *Histórias de cenografia e design: a experiência de Hélio Eichbauer*. 2008. 2030f. Dissertação (Mestrado em *Design*) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008, p.153.....192

Imagem 51: *O mamoeiro*, de Tarsila do Amaral, 1925. Óleo sobre tela, 65cm x 70cm, Acervo Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros. Fonte: <http://artefontedeconhecimento.blogspot.com.br/2012/05/o-mamoeiro-1925-tarsila-do-amaral.html>. Acesso 20.jun.2017.....193

Imagem 52: *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, 1928. Óleo sobre tela, 85cm x 73cm. Acervo Colección Constantini, Buenos Aires. Fonte: <http://www.malba.org.ar/?s=abaporu>. Acesso 17.jul.2017.....194

Imagem 53: *Banana*, de Lasar Segall, 1927. Óleo sobre tela, 87cm x 127cm, acervo Pinacoteca do Estado de SP. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1506/banana>. Acesso 12.jul.2017.....194

Imagem 54: *Menino com lagartixas*, de Lasar Segall, 1924. Óleo sobre tela, 98cm x 61cm, acervo Museu Lasar Segall/SP. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1505/menino-com-lagartixas>. Acesso 12.jul.2017.....194

Imagem 55: *La Joie de vivre ou Le Bonheur*, de Henri Matisse, 1905-1906. Óleo sobre tela, 174cm x 238,1 cm, acervo Fundação Barnes, Philadelphie. Fonte: <https://www.henrimatisse.org/joy-of-life.jsp>. Acesso 10.jan.2017.....196

Imagem 56: *Day of the Gods (Mahana No Atua)*, Paul Gauguin, 1894. Óleo sobre tela, 68.3cm x 91.5 cm, acervo do *The Art Institute of Chicago*. Fonte: <http://www.gauguin.org/the-day-of-the-god.jsp>. Acesso 10.jan.2017.....196

Imagem 57: Fotografia colorida em plano geral de cena do segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....197

Imagem 58: Capa do disco “O Estrangeiro” (1989), de Caetano de Veloso, de autoria de Hélio Eichbauer. Fonte: <https://www.discogs.com/Caetano-Veloso-Estrangeiro/release/2241014>. Acesso 12.jan.2017.....198

Imagem 59: Capa LP *The Beatles, Yellow Submarine*, Apple Records, 1969. Fonte: <https://www.discogs.com>. Acesso 10.jan.2017.....199

- Imagem 60:** Capa LP *Mutantes e seus cometas no país do baurets*, Polydor, 1972. <https://portrasdavitrola.blogspot.com.br/2012/12/mutantes-mutantes-e-seus-cometas-no.html> Acesso 21.jul.2017.....**199**
- Imagem 61:** Capa LP *Tropicália ou Panis et Circenses*, Philips Records, 1968. Fonte: <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/discografia/tropicalia-ou-panis-et-circencis.html>. Acesso 10.jan.2017.....**200**
- Imagem 62:** Capa LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Capitol Records, 1967. Fonte: <http://observador.pt/especiais/o-abc-de-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band/> Acesso 10.jan.2017.....**200**
- Imagem 63:** Croqui de Eichbauer para João dos Divãs. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.180.....**201**
- Imagem 64:** Fotografia da atriz mirim Shirley Temple. Fonte: <http://nypost.com/2014/02/11/legendary-child-star-shirley-temple-dies-at-85>. Acesso 12.jul.2017.....**201**
- Imagem 65:** Croqui de Eichbauer para D. Poloca. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.185.....**202**
- Imagem 66:** Henriqueta Briebe como D. Poloca. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.185.....**202**
- Imagem 67:** Trajes esportivos de princípios do séc. XX. Fonte: <http://artmaison-brasil.blogspot.com.br/2012/05/anos-20.html>. Acesso 12.jul.2017.....**203**
- Imagem 68:** *Coronel Belarmino*, interpretado por Chico Martins. PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.190.....**203**
- Imagem 69:** Mazzaropi caracterizado como o caipira Jeca Tatu. <http://historianovest.blogspot.com.br/2010/11/cultura-brasileira-caipira.html>.....**203**
- Imagem 70:** Croqui de Eichbauer para *D. Cesarina*. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.195.....**204**
- Imagem 71:** *D. Cesarina* no segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**204**

Imagem 72: *D. Cesarina e Abelardo I* no segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.195.....**205**

Imagem 73: Dercy Gonçalves no teatro de revista. Fonte: <https://teatrobr.blogspot.com.br/2010/12/dercy-goncalves.html>. Acesso 13.jul.2017.....**205**

Imagem 74: Croqui de Eichbauer para *Totó Fruta do Conde*. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p. 218.....**205**

Imagem 75: *Totó Fruta do Conde* e *D. Cesarina*, no segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.**205**

Imagem 76: Croqui de Eichbauer para *Perdigoto*. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.173.**206**

Imagem 77: Fotografia de Plínio Salgado. Data e autor desconhecidos. Fonte: <http://www.besthomenagens.com.br/homenageamos- hoje-plinio-salgado/#catalogo>. Acesso 21.jul.2017.....**206**

Imagem 78: *Mr. Jones* no segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**207**

Imagem 79: Clark Gable com traje safári no filme *Mogambo*, de 1953. Fonte: <http://www.classicmoviefavorites.com/clark-gable-man/>. Acesso 12.jul.2017.....**207**

Imagem 80: Abelardo Barbosa no figurino de Chacrinha. Fonte: <https://extra.globo.com/famosos/beija-flor-busca-patrocinio-para-enredo-sobre-chacrinha-19101091.html>. Acesso 12.jul.2017.....**208**

Imagem 81: A Baiana e o Índio da Bolacha Aymoré, representados por Etty Fraser e Renato Dobal. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.222.....**209**

Imagem 82: Carmem Miranda na capa da revista *O Cruzeiro*. Fonte: <http://www.carmenmiranda.com.br/>. Acesso 21.jul.2017.....**209**

Imagem 83: Fernando Peixoto como *Abelardo II*. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação

(Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.205.....**211**

Imagem 84: Croqui de Eichbauer para *Abelardo II*. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.205.....**211**

Imagem 85: Ítala Nandi como *Heloisa de Lesbos*. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**211**

Imagem 86: Croqui de Eichbauer para *Heloisa de Lesbos*, ato III. Fonte: PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p.206.....**211**

Imagem 87: Cena do Carnaval do Povo em *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht. *Teatro Oficina*, 1968. Detalhe para a grade na boca de cena. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**226**

Imagem 88: Na primeira imagem à direita, foto aérea do impacto urbano causado pela construção do Elevado; na segunda imagem à esquerda, foto da rua Jaceguai, onde se localizava a Companhia Teatro Oficina e os montes de lixo produzidos pela obra; e abaixo, imagem representando o impacto da obra na cidade. Fonte: GALLMEISTER, Marília; MATZENBACHER, Carila. O talento cultural do Bixiga e o Anhangabaú da Feliz Cidade. *Vitruvius*. São Paulo, ano 15, jul. 2015.....**230**

Imagem 89: Programa informativo da próxima encenação - a peça *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht - produzido e divulgado no *Teatro Oficina*, 1969/70. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**236**

Imagem 90: Programa-jornal do espetáculo *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. *Teatro Oficina*, 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**240**

Imagem 91: Programa-jornal de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. *Teatro Oficina*, 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP..**241**

Imagem 92: Programa-jornal de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. *Teatro Oficina*, 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP..**242**

Imagem 93: *Repressão outra vez-eis o saldo*, de Antônio Manuel, 1968. Serigrafia de flan. 29ª Bienal de São Paulo (2010). Fonte: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=267>. Acesso 17.jul.2017.....**243**

Imagem 94: Fotograma do filme *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, 1968. Fotograma do autor.....**244**

Imagem 95: Parte do programa-jornal de <i>Na selva das cidades</i> , de Bertolt Brecht, encenada no <i>Teatro Oficina</i> em 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	245
Imagem 96: Cartaz de fachada de <i>Na selva das cidades</i> , de Bertolt Brecht. <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP..	246
Imagem 97: Página primeira do roteiro original da peça <i>Na selva das cidades</i> , aprovado pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas no ano de 1970. <i>Teatro Oficina</i> . Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.	248
Imagem 98: Cartaz do espetáculo <i>Na selva das cidades</i> , 1969/70. <i>Teatro Oficina</i> . Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	249
Imagem 99: Fotografia em plano geral dos atores no palco, possivelmente ensaiando o espetáculo <i>Na selva das cidades</i> , na cenografia original. <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	261
Imagem 100: Fotografia em plano geral de uma encenação de <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969/70. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	264
Imagem 101: Othon Bastos e Renato Borghi atuando, em possível ensaio, em <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969.....	267
Imagem 102: Jane e Gorilão. <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	270
Imagem 103: Othon Bastos e Renato Borghi atuando, em provável ensaio, como <i>George Garga</i> e <i>Shlink</i> , em franco confronto. <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969/70.....	272
Imagem 104: Renato Borghi como <i>George Garga</i> . <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP..	275
Imagem 105: <i>George</i> e <i>Mãe Garga</i> em provável ensaio. <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969.....	277
Imagem 106: Otávio Augusto, Othon Bastos e Liana Duval atuando como <i>John</i> , <i>Shlink</i> e <i>Mãe</i> em <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	279
Imagem 107: Cena do hotel do Chinês – espaço de trabalho das meretrizes. <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969.....	281
Imagem 108: Othon Bastos, Ítala Nandi (costas) e Margot Baird atuando em <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	283

Imagem 109: Ítala Nandi em cena de nu frontal. <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	284
Imagem 110: Ítala Nandi e Renato Borghi atuando, em provável ensaio, em <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969.....	287
Imagem 111: Nandi e Borghi em provável ensaio para <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969.....	288
Imagem 112: Ítala Nandi, Renato Borghi e Othon Bastos atuando em provável ensaio para <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969.....	289
Imagem 113: Ítala Nandi, Renato Borghi e Othon Bastos em provável ensaio para <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969.....	290
Imagem 114: Cena do casamento de <i>Garga</i> . <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	293
Imagem 115: Cena do casamento em <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	294
Imagem 116: Ensaio de cena de luta entre <i>Garga</i> e <i>Shlink</i> . <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969.....	303
Imagem 117: Cena da possível morte Jane nos braços de Gorilão. <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	304
Imagem 118: Cena da possível morte de <i>Jane</i> quando o rufião é amparado. <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	304
Imagem 119: Tomada geral de cenário de <i>Na selva das cidades</i> . <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	312
Imagem 120: Momento de encenação de <i>Na selva das cidades</i> . Destacam-se os distintos posicionamentos dos atores no palco. <i>Teatro Oficina</i> , 1969.....	313
Imagem 121: Interior do <i>Teatro Oficina</i> hoje. Remodelação do interior feita pela arquiteta Lina Bo Bardi. Nota-se que o público acompanha a cena em uma estrutura tubular, na vertical, enquanto a cena se desenvolve em um amplo corredor central. Foto do autor, 2012.....	314
Imagem 122: Imagem que mostra o lançamento de objetos do cenário, sua destruição. <i>Na selva das cidades</i> , <i>Teatro Oficina</i> , 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	318
Imagem 123: Um dos embates entre <i>Garga</i> e <i>Shlink</i> , em que se pode perceber a destruição do cenário, inclusive das cordas do ringue, bem como a presença de muito	

lixo no palco. Não é possível precisar de que se trata da cena de um ensaio ou de um espetáculo. *Na selva das cidades, Teatro Oficina*, 1969.....**319**

Imagem 124: Othon Bastos e Otávio Augusto, em meio ao lixo e aos olhos fixos da plateia. *Na selva das cidades, Teatro Oficina*, 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**320**

Imagem 125: Nota-se a performance do ator que envolve o cenário de lixo. Encenação de *Na selva das cidades, Teatro Oficina*, 1969.....**320**

Imagem 126: *Parangolé Capa 30*. Hélio Oiticica, 1972. Acervo: Projeto Helio Oiticica (Rio de Janeiro). Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2723/parangolecapa-30>. Acesso 10.jul.2017.....**322**

Imagem 127: *Máscaras sensoriais*, de Lygia Clark, obras que estimulavam a percepção das sensações, ao mesmo tempo em que bloqueavam a visão. Fonte: http://panoramacritico.com/007/ensaios_05.php/. Acesso 07.jan.2017.....**322**

Imagem 128: Croqui para a cenografia de *Na selva das cidades*. Lina Bo Bardi, 1969. Fonte: <http://institutobardi.com.br/>. Acesso 05.jul.2017.....**325**

Imagem 129: Estrutura arquitetônica ao lado do palco, sugerindo uma força, com o boneco pendurado. *Na selva das cidades, Teatro Oficina*, 1969. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**326**

Imagem 130: Fotografia em que se pode observar parte do cenário com as cordas atravessadas. Provável ensaio. *Na selva das cidades, Teatro Oficina*, 1969.....**327**

Imagem 131: Croqui para o mobiliário de *Na selva das cidades*. Lina Bo Bardi, 1969. Fonte: <http://institutobardi.com.br/>. Acesso 05.jul.2017.....**328**

Imagem 132: Croqui para o mobiliário de *Na selva das cidades*. Lina Bo Bardi, 1969. Fonte: <http://institutobardi.com.br/>. Acesso 05.jul.2017.....**328**

Imagem 133: Croqui para cena e mobiliário de *Na selva das cidades*. Lina Bo Bardi, 1969. Fonte: <http://institutobardi.com.br/>. Acesso 05.jul.2017.....**329**

Imagem 134: Fotografia da “1ª grande exposição de arte popular do nordeste”, realizada por Lina em 1963 no Solar do Unhão, atual Museu de Arte Moderna da Bahia. Fonte: https://entretenimento.uol.com.br/album/linabobardi_nordeste_album/. Acesso 18.jul.2017.....**329**

Imagem 135: Lamparinas feitas com latas de óleo que Lina encontrou no nordeste. Fonte: <https://cenasetblog.wordpress.com/2015/07/0/a-casa-de-vidro/>. Acesso 18.jul.2017.....**330**

- Imagem 136:** Vão expositivo do MASP, com projeto museográfico de Lina Bo Bardi, no qual é possível notar os cavaletes de vidro. Fonte: www.archdaily.com.br/. Acesso 10.jan.2017.....**331**
- Imagem 137:** Croqui para o figurino de *George Garga*. Lina Bo Bardi, 1969. Fonte: <http://institutobardi.com.br/>. Acesso 05.jul.2017.....**333**
- Imagem 138:** Nota-se nessa imagem o figurino humilde do casal *Garga*, que se encontra sentado. Foto de ensaio. *Na selva das cidades, Teatro Oficina*, 1969.....**333**
- Imagem 139:** Croqui com figurinos de *Maria Garga*. Lina Bo Bardi, 1969. Fonte: <http://institutobardi.com.br/>. Acesso 05.jul.2017.....**334**
- Imagem 140:** Em primeiro plano *Shlink*, de quimono, contrastando com os paletós das outras personagens masculinas em segundo plano, e *Maria Garga*, também em segundo plano. Não é possível precisar se a imagem retrata um ensaio ou um espetáculo. *Na selva das cidades, Teatro Oficina*, 1969.....**334**
- Imagem 141:** Cena do casamento. Notam-se espectadores ao fundo, mas não é possível precisar de que seja um ensaio ou espetáculo. *Na selva das cidades, Teatro Oficina*, 1969.....**335**
- Imagem 142:** Croqui com estudo de figurino masculino. Lina Bo Bardi, 1969. Fonte: <http://institutobardi.com.br/>. Acesso 05.jul.2017.....**335**
- Imagem 143:** Croqui do figurino de *Jane*. Lina Bo Bardi, 1969. Fonte: <http://institutobardi.com.br/>. Acesso 05.jul.2017.....**336**
- Imagem 144:** Julian Beck (à esquerda) e Judith Malina, chegando em São Paulo com o *Living Theatre*, 25 de julho de 1970. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**351**
- Imagem 145:** Judith Malina e Julian Beck na prisão (detalhe no fato de Malina estar maquiada na cela). Ouro Preto, Minas Gerais, 1971. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**355**
- Imagem 146:** Saída do túnel da Universidade de Brasília. Imagem que seria ícone do *Trabalho Novo*. Trabalho Novo. Ensaio Silencioso. Oficina-Brasil, 1971. Teatro Oficina/Oficina- Brasil. Brasília, 1971. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**360**
- Imagem 147:** Novo logotipo do grupo Oficina-Brasil em substituição à tradicional bigorna. Representação da saída do túnel da Universidade de Brasília. Trabalho Novo. Oficina-Brasil, 1971. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**362**
- Imagem 148:** Renato Borghi vendado junto de crianças locais, em encenação realizada na cidade de Santa Cruz, Pernambuco. Oficina- Brasil, 1971. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**363**

Imagem 149: Momento de criação do espetáculo <i>Gracias Señor</i> no apartamento da rua Humaitá em São Paulo. Da esquerda para a direita: (não identificado), Renato Borghi, Aurélio Aramama, Zé Celso, Henrique Maia Nurmberg, Roberto Duarte, Esther Góes e Maria Alice Vergueiro. Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	369
Imagem 150: Página do programa do espetáculo <i>Gracias Señor</i> no Teatro Tereza Rachel. Oficina- Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	372
Imagem 151: Página do programa do espetáculo <i>Gracias Señor</i> no Teatro Tereza Rachel. Oficina- Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	372
Imagem 152: Cartaz do espetáculo <i>Gracias Señor</i> no Teatro Ruth Escobar. Sala Gil Vicente. Detalhe para os patrocínios conquistados para as apresentações. Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP....	375
Imagem 153: Cartaz do espetáculo <i>Gracias Señor</i> no Teatro Tereza Rachel. Detalhe que no cartaz o grupo é identificado como apenas Oficina. Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	375
Imagem 154: Capa do programa do espetáculo <i>Gracias Señor</i> no Teatro Tereza Rachel. Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	376
Imagem 155: Capa do programa do espetáculo <i>Gracias Señor</i> no Teatro Tereza Rachel. Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	376
Imagem 156: Folha com questionário entregue em encenação do espetáculo <i>Gracias Señor</i> . Reposta esquematizada pelo espectador/atuador anônimo. Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	379
Imagem 157: Cartaz do espetáculo <i>Gracias Señor</i> na sede do grupo Oficina, na rua Jaceguai. Detalhe que aqui se usa a bigorna e o nome Teatro Oficina como referência da Companhia. Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	387
Imagem 158: Cena do “paredão”, em que um ator (no caso, atriz) porta o bastão de Molière. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	393
Imagem 159: Foto dos prisioneiros políticos libertados em troca do embaixador norte-americano em 1969. Fonte: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/08/150803_dirceu_colegas_ms_tg . Acesso 10.nov.2017.....	393

Imagem 160: Atores vestidos e se maquiando para “iniciar” o espetáculo. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	395
Imagem 161: José Celso atuando com o bastão de Molière na mão em um gesto que sugere a batida do bastão ao chão. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	395
Imagem 162: Renato Borghi montado em Henrique Nurmberger, recitando <i>Calderón de la Barca</i> , cena que remete a um ensaio teatral. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	402
Imagem 163: Renato Borghi montado em Henrique Nurmberger, recitando <i>Calderón de la Barca</i> . <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	402
Imagem 164: Ator vestido de anjo. As luvas na mão possivelmente remetem a um trabalhador, assim como o martelo e a chave de fenda descritos no texto. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	407
Imagem 165: Atores provando figurinos, fantasiando-se de personagens. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	408
Imagem 166: Os resistentes abraçados com os cérebros/repolhos e os outros empunhando seus cérebros/bolas de <i>foot-ball</i> dentro de sacos. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	411
Imagem 167: Atores, provavelmente os resistentes, segurando os cérebros (repolhos). <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	411
Imagem 168: Ao fundo um <i>Ator</i> segurando uma bola de <i>foot-ball</i> aparentemente maior do que as convencionais. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	412
Imagem 169: Ator deitado ao chão, de cueca, sendo tocado pela plateia. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	416
Imagem 170: A “comunhão dos corpos”, atores e plateia compartilhando frutas. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	418
Imagem 171: Processo de organização dos dois grupos. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP....	419

Imagem 172: Rãs, embaixo, remando, e Cotovias, acima, contemplando. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	419
Imagem 173: A separação dos corpos por <i>Serafim</i> , que está ao centro, com o bastão de Molière, em um gesto fálico. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	423
Imagem 174: Momento na peça da descoberta do bastão de Molière. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	424
Imagem 175: Anotações de Lina sobre a obra <i>Gracias Señor</i> . Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....	430
Imagem 176: Anotações de Lina sobre a obra <i>Gracias Señor</i> . Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....	430
Imagem 177: Fotografia da montagem de <i>Gracias Señor</i> , no teatro Ruth Escobar, quando os atores simbolicamente içam à vela do barco imaginário. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	432
Imagem 178: Fotografia de uma das montagens de <i>Gracias Señor</i> em que é possível observar a sujeira no palco. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	433
Imagem 179: Croqui e anotações de Lina sobre o palco e a plateia. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....	434
Imagem 180: Croqui e anotações de Lina sobre o palco e a plateia. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....	434
Imagem 181: Planta esquemática da proposta de palco e plateia para o teatro Tereza Rachel. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....	435
Imagem 182: Croqui da proposta de cenografia para <i>Gracias Señor</i> , teatro Tereza Rachel. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....	435
Imagem 183: Circulação e interação dos atores entre e com o público. <i>Gracias Señor</i> , Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....	436
Imagem 184: Croqui com proposta de palco para o teatro Ruth Escobar. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....	436
Imagem 185: Anotações de Lina sobre <i>Gracias Señor</i> . Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....	437

Imagem 186: Anotações de Lina sobre *Gracias Señor*. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....**437**

Imagem 187: Fotografia de possível ensaio de *Gracias Señor*, no teatro Ruth Escobar, em que é possível notar a presença de um cocar indígena. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**438**

Imagem 188: Fotografia de montagem de *Gracias Señor*. Ao fundo, é possível observar a imagem do que parece ser uma porta colonial ou um púlpito de uma igreja. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**438**

Imagem 189: Croqui para a cenografia de *Gracias Señor*. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....**439**

Imagem 190: Croqui para a cenografia de *Gracias Señor*. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....**440**

Imagem 191: Fotografia de uma torre de controle do campo de concentração em Auschwitz. Fonte: <http://www.kz-auschwitz.de/main.php?section=2&photo=8&lang=>. Acesso 01.dez.2017.....**440**

Imagem 192: Croqui para os dois “terreninhos da caatinga”. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....**441**

Imagem 193: Fotografia de *Gracias Señor* em que se observa um dos “terreninhos da caatinga”. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Fonte: FERRAZ, Marcelo C. Lina Bo Bardi. SP: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2008, p.199.....**441**

Imagem 194: Fotografia de ensaio de *Gracias Señor* em que se observa, à direita de quem vê, o pé de uma das torres desenhada por Lina. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**442**

Imagem 195: Plano geral da montagem de *Gracias Señor*, em que é possível se observar a utilização de iluminação estacionária e a disposição do público e dos atores entre efeitos de sombra e luz. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**444**

Imagem 196: Croqui e anotações associados ao fascismo. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....**445**

Imagem 197: Croqui e anotações associados ao fascismo. Lina Bo Bardi, 1971/72. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi.....**446**

Imagem 198: Fotografia de placa indicando perigo de morte e torre de controle em campo de concentração em Auschwitz. Fonte: <http://www.kz-auschwitz.de/main.php?section=2&photo=8&lang=>. Acesso 01.dez.2017.....**446**

Imagem 199: Fotografia de *Gracias Señor*, em que se vê atores e plateia “içando” a vela. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**447**

Imagem 200: Fotografia de *Gracias Señor* em que se observa a vela e na qual pode-se também notar os instrumentos musicais mais ao fundo. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP....**447**

Imagem 201: Fotografia de *Gracias Señor*, na qual se observa sobretudo interação e desnudamento dos corpos. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**448**

Imagem 202: Fotografia de *Gracias Señor* mostrando uma cena em que o público está no palco, ao centro da imagem uma pessoa segura o bastão. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**449**

Imagem 203: Fotografia de *Gracias Señor*, mostrando usos do bastão. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**450**

Imagem 204: Fotografia de *Gracias Señor*, demonstrando usos do bastão. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas –SP.....**450**

Imagem 205: Fotografia de *Gracias Señor* e o momento do içar da vela/camisa de força. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**452**

Imagem 206: Fotografia de *Gracias Señor* e a formação do rizoma dos corpos dos atuadores com a corda. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**453**

Imagem 207: Os corpos dos atuadores em fila atados com a corda. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972. Acervo Arquivo Edgar Leuenroth – AEL. Unicamp, Campinas – SP.....**454**

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Ciclos Políticos do Regime Ditatorial-Militar.....	55
Tabela 2 - Comparação entre <i>Paradise Now</i> e <i>Gracias Señor</i>	371

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

1	AEL	Arquivo Edgar Leuenroth
2	AI	Ato Institucional
3	AI-1	Ato Institucional nº 1
4	AI-2	Ato Institucional nº 2
5	AI-3	Ato Institucional nº 3
6	AI-4	Ato Institucional nº 4
7	AI-5	Ato Institucional nº 5
8	AI-14	Ato Institucional nº 14
9	ALN	Aliança Libertadora Nacional
10	AP	Ação Popular
11	CCC	Comando de Caça aos Comunistas
12	CET-SP	Comissão Estadual de Teatro de São Paulo
13	CPC	Centro Popular de Cultura
14	DDR	<i>Deutsche Demokratische Republik</i>
15	DUDH	Declaração Universal dos Direitos Humanos
16	DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
17	DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
18	DPF	Departamento de Polícia Federal
19	EAD	Escola de Arte Dramática
20	EC	Emenda Constitucional
21	ECA	Escola de Comunicação e Artes
22	EUA	Estados Unidos da América
23	FAB	Força Aérea Brasileira
24	FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
25	FGV	Fundação Getúlio Vargas
26	IPMs	Inquéritos Policiais Militares
27	ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
28	LSD	<i>Lyserg Säure Diethylamid</i>
29	MAM/SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
30	MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

31	MCP	Movimento de Cultura Popular
32	ONU	Organização das Nações Unidas
33	PC	Partido Comunista
34	PCB	Partido Comunista do Brasil
35	PGHIS	Programa de Pós-Graduação em História
36	PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
37	SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
38	SED	<i>Sozialistische Einheitspartei Deutschlands</i>
39	SNT	Serviço Nacional de Teatro
40	TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
41	UFPR	Universidade Federal do Paraná
42	UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
43	UNE	União Nacional dos Estudantes
44	UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
45	URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
46	USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Introdução.....	31
------------------------	-----------

PARTE I

Capítulo 1 - Vanguarda e Desbunde: análise de um processo histórico.....	43
1.1 Tensões entre ditadura, corpo e resistências culturais no Brasil.....	48
1.2 Em meio às rupturas no campo teatral brasileiro, a vanguarda.....	62
Capítulo 2 - Tropicalismo e Desbunde.....	77
2.1 Cultura Política e Desbunde.....	79
2.2 O desbunde nas artes e suas raízes tropicalistas.....	85
2.3 Políticas do corpo.....	99

PARTE II

Capítulo 3 – O corpo descoberto. <i>O Rei da Vela</i>.....	118
3.1 Uma renovação libertária da temática política.....	121
3.2 O deboche como narrativa de ataque ao moralismo.....	145
3.3 Tropicalismo em cena: transgressão e carnavalização dos corpos.....	181
Capítulo 4 – O corpo precário. <i>Na selva das cidades</i>.....	214
4.1 Uma ruptura no teatro de resistência.....	216
4.2 Corpo e alteridade ante às contradições da cidade.....	258
4.3 O foco na precariedade dos corpos.....	310
Capítulo 5. O corpo transgredido. <i>Gracias Señor</i>.....	340
5.1 Radicalismo e contradição: uma vanguarda desbundada.....	342
5.2 Sobre a dissolução das barreiras entre arte e vida: <i>Te-Ato</i>	389
5.3 A ênfase nas relações entre corpos e corpos e objetos.....	429

Considerações Finais.....456

Referências.....466

Lista de Fontes.....481

Introdução

Esta tese tem como propósito central a análise de três encenações teatrais do grupo *Teatro Oficina* de São Paulo realizadas entre os anos de 1967 e 1972, a saber: *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1967), *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht (1969), e *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo *Oficina-Brasil* (1972). Parte-se do pressuposto que tais produções inscreveram, pela arte, as transformações culturais vivenciadas na sociedade brasileira no período e, por isso, acredita-se que o tema e os objetos aqui selecionados para estudo demandam novos olhares da História.

Argumenta-se que as formas de corporalidade manifestas nas expressões artísticas das três encenações aqui trabalhadas são sinais do afluxo de ideais, ações e interesses de uma cultura política libertária que se fez visível no contexto de fins dos anos 1960 no mundo. Por corporalidade, entende-se um modo de “dimensão corporificada da experiência”,¹ a forma como o corpo se constrói como “agente e sujeito da experiência individual e coletiva, veículo e produtor de significados, instrumento e motor de constituição de novas subjetividades e novas formas de sujeitos.”² Pretende-se então perceber o modo como tais expressões artísticas sugeriram uma nova configuração do político na arte naquele contexto, no Brasil, por meio da transgressão cultural, isto é, por meio da ação individual e compartilhada por uma coletividade de romper e de contestar para com as convenções culturais dominantes em busca do direito de se autodeterminar culturalmente.

A experiência que aqui se procura estudar diz respeito justamente ao processo histórico que marcou o teatro experimental do grupo *Teatro Oficina* de São Paulo, e que se fez patente nas produções selecionadas. Entende-se que voltar os olhos para este conjunto de trabalhos artísticos seja compreender a potência política de um fenômeno que tematizou produções artísticas que marcaram a cena experimentalista brasileira pós-AI-5, sintoma das transformações culturais vivenciadas na sociedade no período. Refere-se aqui ao contexto identificado por Welington Andrade quando diz que,

¹ Cf. MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. *Esboços*, Florianópolis, v. 9, n. 9, p. 87-101, 2001, p. 95.

² Id. Ibid. p. 96.

a partir do final dos anos de 1960, o mundo das artes e os meios de comunicação nos grandes centros urbanos do país passaram a conhecer algumas experiências que constituíram as manifestações mais autênticas da contracultura brasileira, também chamada de *underground* (com sua impagável variante “udigrudi”) e desbunde. Na área teatral, os espetáculos *O Rei da Vela*, *Na Selva das cidades*, *Galileu Galilei*, *As três irmãs* e *Gracias Señor* – todos do grupo *Oficina* [...] foram de acordo com a análise que fez Luiz Carlos Maciel, alternativas de fruição para ‘aqueles jovens que não se exilaram nem tinham a coragem ou a insensatez de pegar em armas’.³

A ideia de cultura política embasa justamente o que aqui pretende se perscrutar: a maneira como a cultura manifestou formas de resistências a um determinado contexto autoritário. Por cultura política, entende-se, conforme Kuschinir e Carneiro, o “conjunto de atitudes, crenças e sentimentos que dão ordem e significado a um processo político, pondo em evidência as regras e pressupostos nos quais se baseia o comportamento de seus atores.”⁴ Deste modo, pretende-se identificar e analisar o fenômeno histórico e social, plural e heterogêneo que, por via das afinidades, aspirações, práticas e valores compartilhados por seus atores, expressos por alguma forma de linguagem, muito diz acerca de um processo político em evidência num determinado contexto. Portanto, fala-se em uma cultura política que convive com outras culturas políticas, convergindo e divergindo sobre ideias que tocam temas como projetos de poder, civilização, cultura e nação, e que disputam, na sociedade, espaços simbólicos de poder.

Observando o espaço de experiência brasileiro dos anos 1960 e 1970, a cultura política que aqui se procura identificar e analisar diz respeito a grupos de pessoas em volta de uma cultura libertária que, a partir de atitudes transgressoras no que tange às corporalidades, ofertaram formas de resistências aos autoritarismos culturais, bem como a outras culturas políticas. Por resistência cultural, entende-se a experiência de grupos heterogêneos que, através da linguagem e das artes, ofereceram formas de resistências aos autoritarismos vigentes na sociedade – referentes tanto ao Estado ditador, quanto às culturas políticas conservadoras, excludentes e normativistas no campo do comportamento e dos costumes. Refere-se então a grupos de pessoas que se uniam não apenas a partir de uma reunião consciente e formal, mas sim pelas

³ Cf. ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SESC/Perspectiva, 2013, p. 245.

⁴ Cf. KUSCHNIR, Karina; CARNEIRO, Leandro Piquet. As Dimensões Subjetivas da Política: Cultura Política e Antropologia da Política. *Estudos Históricos*, nº 24, 1999, p. 227.

afinidades estabelecidas e advindas a partir das tomadas de posição frente aos afluxos de ideias e ações, resistindo assim, a seus modos, às imposições e controle do Estado e de culturas dominantes e normativistas no que tange ao corpo e comportamento, aos modos de ser, estar e agir, e à constituição das singularidades e das subjetividades.

Deste modo, nesta tese, identificar-se-á esta cultura política pela expressão *desbunde*. Mas por que a opção pelo termo? Pelo fato de que, além de estar localizado historicamente no espaço e tempo aqui estudados, refere-se justamente à ação de transgredir, pela corporalidade, as formas de autoritarismos presentes na cultura, naquele contexto, no Brasil. Foi identificado por outras designações como ‘curtição’, ‘contracultura’, ‘*underground*’, ‘marginalidade’, mas aqui optou-se pelo termo *desbunde*. Isto é, o que expressa a atitude de uma parcela da população de ‘dar a bunda’ para as formas de autoritarismos vigentes na sociedade. O *desbunde* é compreendido nesta tese como expressão transgressora de uma coletividade, norteado por um conjunto de crenças, atitudes e aspirações e que, assim, ofertou formas de resistências a partir de práticas e atitudes que demarcaram fissuras profundas nas convenções culturais no país. E as artes se constituíram como espaços centrais de ocupação, resistência e luta simbólica por parte desta cultura política. Na visão de Celso Favaretto,

contracultura, marginalidade, curtição e *desbunde* foram designações que pretenderam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns – que se distinguiu daquelas da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase agora atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo.⁵

Deste modo, entende-se por *desbunde* a adoção de um estilo de vida não convencional quanto a costumes, valores e ideias, bem como a adoção de práticas libertárias não correspondentes às convenções sociais em um determinado período no Brasil. É verbo, é substantivo e é adjetivo. É bom que se ressalte que a ideia de

⁵ Cf. FAVARETTO, C. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017, p. 183. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>>

desbunde aqui empregada diz respeito a uma conduta, um modo de ser, um ato performativo, pertinente ao espaço de experiência brasileiro correspondente ao recorte temporal estabelecido nesta tese, portanto, localizado historicamente. E este é um dado muito importante, já que o trânsito de significados que sofre revelará justamente os modos de resistência que determinada cultura política, identificada com seus sentidos, ofertou.

Assim, deve-se destacar que o termo desbunde surge com um sentido pejorativo, sobretudo a partir da interpretação dos militantes das ‘esquerdas’ ortodoxas, enquanto gíria, de modo a expressar a opção pela farra, pela curtidão, e com isso, a possível ‘despolitização’ adotada principalmente por aqueles que não optaram pela luta armada ou pelos projetos do Partido Comunista na cultura. Nasce assim como xingamento, de modo a excluir sujeitos que se mostravam indiferentes na sociedade para com os projetos marxistas de tomada de poder e implantação de determinados idealismos defendidos por parte da ‘esquerda’. O comentário do ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional (ALN) Paulo de Tarso Venceslau contribui para se notar os sentidos negativos que embasaram a construção da expressão:

O nível de discussão dentro da organização não permitia qualquer veleidade de falar em recuo, em reavaliação, porque isso era sinônimo de desbunde. Desbunde era um palavrão, na época. Desbundado era a pior coisa que se podia dizer de alguém.⁶

Com o pós-1968 o termo passa a compreender outros significados, sobretudo por uma parcela da população que foi protagonista de uma nova configuração do sentido do político no plano da cultura. Essa parcela da população, ao romper com os discursos políticos de uma ‘esquerda’ que se fazia tão autoritária e conservadora nos costumes como o próprio regime militar e seu braço social, adota a expressão de modo a ressaltar os sentidos de liberdade de escolha e de pensamento. Neste sentido, por exemplo, diferentemente do guerrilheiro da ALN, Caetano Veloso assim definiu a expressão:

⁶ Cf. VENCESLAU, Paulo de Tarso. Paulo de Tarso Venceslau - o ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional e atual vice-presidente da CMTC fala das ilusões perdidas de 68 e revela que a ALN só se dissolveu na década de 80”. Entrevista concedida a Eugênio Bucci e Ricardo Azevedo. *Revista Teoria e Debate*, jul./ago./set. 1991. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materiais/nacional/Paulo-de-tarso-venceslau>. Acesso em 28/02/2018 às 16:35h.

Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo *des* a indicar soltura e desgoverno do que ausência – deixava o *hip* – quadril – dos *hippies* na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para ‘corpo’ a palavra afro brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo (mas que não se confunde totalmente com aquelas nem com este), sendo uma porção exuberante de carne, não obstante, guarda apolínea limpeza formal.⁷

Nota-se que o trânsito de significados sugere que o sentido da expressão, a partir de certo momento, passa a ser simbólico para parte da população. O fato de se subverter, positivar e adotar o sentido pejorativo como afirmação de identidade indica justamente para o modo como se deram as resistências aos autoritarismos ao corpo e às corporalidades no plano da cultura naquele contexto. Há um processo de identificação e afirmação a partir de nova atribuição de sentidos ao termo. Passava então a ser simbólico, justamente, para aquelas pessoas que se viam livres para desbundar, ou seja, resistir às normatizações do comportamento da ‘esquerda’ à ‘direita’, transgredindo às corporalidades, ressaltando a expressão da autonomia e da liberdade de construção das subjetividades.

Essas lutas que perpassam os efeitos de sentido da expressão se estenderam também para o discurso acadêmico e o de estudiosos da cultura naquele período. Luciano Martins, por exemplo, em ensaio muito crítico, destacou no final dos anos 1970 para a “pobreza de recursos e a desarticulação do discurso”⁸ frutos, a seu ver, “da síndrome alienante que expressa o universo que é vivido como contracultura”.⁹ Por outro lado, um ano depois, Heloísa Buarque de Hollanda destacou o modo como a marginalidade era “tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema”,¹⁰ o que, a seu ver, tratou-se de legítima “contestação de caráter político”.¹¹ Nota-se que havia um embate discursivo sobre os sentidos do desbunde também entre os intelectuais, tendo como parâmetro, sobretudo, a partir de manifestações artísticas. Destacaram-se neste embate as posições de importantes

⁷ Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 469.

⁸ Cf. MARTINS, Luciano. A ‘Geração AI-5’: um ensaio sobre autoritarismo e alienação (1979). In: MARTINS, Luciano. *A ‘Geração AI-5’ e Maio de 68. Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento Editora, 2004, p. 59.

⁹ Id. Ibid. p. 59.

¹⁰ Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 68

¹¹ Id. Ibid. p. 68.

autores como Roberto Schwarz, Marilena Chauí, Zuenir Ventura, Edélcio Mostaço, Celso Favaretto, entre outros.¹²

Pode-se afirmar que nas pesquisas atuais ainda prevalece certo ranço deste embate, mas, certamente se trata de algo não tão ‘quente’ como foi na época. Em estudos recentes se nota que há certo consenso acerca dessas novas configurações do político advindas das linguagens do desbunde, da produção marginal, ou da contracultura. Além dos já citados Wellington Andrade, Edélcio Mostaço e Celso Favaretto (estes dois últimos, apesar de se situarem como autores da época se posicionando em meio aquele embate cultural, revisitaram suas ideias e problemas em obras recentes),¹³ que propuseram olhares mais atualizados para a temática explorada, há de se destacar os estudos do historiador Frederico Coelho sintetizados em sua tese denominada “Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970”, de 2010, em que procura desvincular a produção marginal brasileira de seu caráter acessório ou secundário com relação aos movimentos estéticos consagrados pela história, como, por exemplo, o tropicalismo.¹⁴

Deste modo, pretende-se demonstrar nesta tese a forma como as manifestações do desbunde se inscreveram, como resistências culturais, no conjunto de encenações selecionado para estudo. Há um sentido que liga todas as três encenações, e que justifica o recorte destas três produções: justamente as manifestações de transgressão das corporalidades. Entretanto, deve-se apontar para as singularidades de cada produção aqui selecionada. *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1967) é analisada como fruto da irrupção de um fenômeno estético e midiático, pluriartístico, que trouxe os primeiros sinais das expressões de uma cultura política antiautoritária que passa a descobrir o ‘corpo’ como linguagem possível para se pensar e construir forma e conteúdo. Aqui, apesar do corpo ser descoberto como manifestação política, o texto ainda se faz muito presente, e as imagens construídas

¹² Cf. CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. SP: Brasiliense, 1985; FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália. Alegoria, Alegria*. SP: Kairós, 1979; MOSTAÇO, Edélcio. *O Espetáculo Autoritário - pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983; SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969 (1970)*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. RJ: Paz e Terra, 1978, pp. 52-71; VENTURA, Zuenir. *Vazio Cultural. Visão*, Rio de Janeiro, jun. 1971.

¹³ Cf. FAVARETTO, Celso. Op. Cit., 2017; e Cf. MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2016.

¹⁴ Cf. COELHO, Frederico. *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

pretendem ainda uma leitura crítica da realidade e da identidade brasileiras. *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht (1969), por sua vez, é analisada enquanto manifestação da permanência de um sintoma em que os sentidos são manifestos de modo a se reduzir as metáforas a uma determinada leitura do político, voltando-se para questões mais ligadas ao processo de constituição das subjetividades das pessoas. O trabalho dá continuidade à produção de uma narrativa em que as corporalidades são reiteradas como possibilidades expressivas e de linguagem política, a partir da exposição da fragilidade precária dos corpos em meio à indiferença da metrópole dada com o processo de urbanização dos grandes centros. E por fim, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo *Oficina* (1972), é analisada como conclusão e liquidação de um processo de ocorrências experimentais em que ‘o corpo’, transgressor e transgredido, é devassado enquanto expressividade estética. Neste trabalho, o texto, enquanto metalinguagem, é colocado em segundo plano (mas não abolido), dando lugar a uma produção voltada para a prática e a performatividade possível dos agentes atuadores então envolvidos.

Para isso, teve-se como fontes para este estudo os fragmentos dessas criações artísticas específicas e as memórias dos agentes presentes em diversos meios. São eles, imagens fotográficas dos espetáculos – dispersas entre os mais variados temas de expressões fotográficas –, ilustrações gráficas, croquis, desenhos, roteiros originais, textos e cadernos de ensaios, programas e cartazes de espetáculo, encartes, convites, além de depoimentos, e documentos escritos variados relativos às produções como biografias, entrevistas, manifestos públicos, recortes de jornais, e outros.¹⁵

As fontes, em sua maioria, foram encontradas catalogadas no Arquivo Edgar Leuenroth (AEL),¹⁶ bem cuidadas, mas, valendo a crítica, de forma confusa, em termos de orientação, sobretudo, por falta de alguns documentos íntegros, datas, referências, não por culpa do acervo, o qual, faça-se justiça, é impecável em termos de organização, pessoal e estrutura, mas sim, possivelmente, tendo em vista as condições sob as quais os documentos foram recolhidos e arquivados. A sede do

¹⁵ No que se refere às biografias, como sugere a pesquisadora Adriana Facina, compreendendo que são elas mesmas *uma narrativa construída de modo retrospectivo a partir do lugar histórico-social que o indivíduo ocupa no momento de sua construção*. Cf. FACINA, Adriana. Teatro e Produção do conhecimento: o ponto de vista das ciências sociais. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p. 260.

¹⁶ Arquivo privado localizado dentro da Universidade de Campinas - UNICAMP.

grupo passou por algumas intempéries nos anos 1960 e 1970, tais como o incêndio de 1966 considerado criminoso, em que boa parte dos documentos anteriores a esta data perdeu-se, as buscas promovidas pelo Serviço de Censura – como em 1967 quando objetos cênicos foram apreendidos pela polícia –, a invasão em 1973 pela polícia, em que parte do grupo foi presa sob coerção e mandado de busca e apreensão de provas, a partir da acusação de tráfico de drogas. Além disso, o próprio arquivo informa que o acervo do grupo foi retirado do país, só retornando no ano de 1979 com a abertura política (o que provavelmente se tratou apenas de uma parte pequena do que corresponde hoje ao fundo *Teatro Oficina* no AEL).¹⁷ O acervo foi organizado inicialmente por Ana Helena Camargo de Staal e comprado pelo referido Arquivo no ano de 1987.

Além do AEL, buscou-se também no acervo digital do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi os elementos visuais referentes aos croquis da cenografia e dos figurinos das obras *Na Selva das cidades* e *Gracias Señor*, trabalhos que tiveram a arquiteta Lina Bo Bardi como cenógrafa e figurinista. Além de organizado, o acervo de Lina e seu companheiro se encontra digitalizado e com acesso na rede mundial de computadores.

Outrossim, deve-se destacar como fonte de fundamental importância, inclusive para a estruturação metodológica do trabalho, uma entrevista oral realizada por este autor no ano de 2011 com o diretor do grupo *Oficina* José Celso Martinez Corrêa com pouco mais que 60 minutos de duração. Na ocasião, a entrevista foi realizada com o intuito de perscrutar os problemas relativos à pesquisa de mestrado, mas permitiu que inferências sobre o passado desbundado do grupo, partindo de temas do presente, possibilitassem a elaboração do projeto de pesquisa que originou esta tese.

Assim, dentre os principais problemas que originaram esta pesquisa histórica, e que nasceram dessa entrevista, estão: como se deu a ruptura do desbunde na cultura e especificamente no teatro brasileiro, que fez com que o *Oficina* se colocasse como interlocutor do teatro libertário em tempos atuais? Qual o contexto que perpassa

¹⁷ Como consta em informações obtidas no próprio site oficial do Arquivo Edgar Leuenroth, o acervo do grupo *Teatro Oficina* se refere a 7,00 metros lineares de documentação textual, 3.508 fotografias, 11.372 contatos fotográficos, 4.298 negativos, 143 cartazes, 269 películas cinematográficas, 331 fitas sonoras, 45 volumes com documentos textuais, 3.300 recortes de jornais. Cf. <http://www.ael.ifch.unicamp.br/acervo>. Como pode ser visto, devido à tamanho *corpus* documental, sem dúvidas se deve questionar a informação de que todo essa documentação tenha saído do país nos anos 1970. Tal informação pode se justificar como sendo fruto tanto de uma tentativa de despistar à ditadura e a 'queima de arquivos' da oposição cultural, quanto de uma própria autopromoção da Companhia e do acervo juntado.

por este evento que tem na corporalidade o elemento central da construção estética, e que ecoa nas artes na contemporaneidade? De que modo pode se observar nos afluxos de ideias, ações e interesses de culturas políticas libertárias que se fizeram visíveis naquele contexto o surgimento de novos padrões de visualidades nas artes que tiveram o ‘corpo’ e as corporalidades como temática central? E, de que maneira as produções artísticas do desbunde nas encenações do *Teatro Oficina*, enquanto manifestações de uma cultura política de resistência em tempos de ditadura, permitem entender as resistências ao moralismo no âmbito das artes em dias atuais?

Já que se mencionou aqui, de algum modo, a pesquisa de mestrado, importante lembrar que esta pesquisa que se inicia aqui não deixa de dever aos resultados obtidos a partir dos esforços empreendidos naquela investigação, realizada por este mesmo autor entre os anos de 2011 a 2013, produzida na mesma instituição e programa que abrangem esta investigação doutoral.¹⁸ É, outrossim, de algum modo, uma forma de continuidade desses esforços, tendo o mesmo grupo de teatro como estudo, objetos e métodos semelhantes, apesar do recorte temporal, justificativa e objetivos distintos. Trata-se da obra *Traços do Visível: indícios fotográficos da constituição de um grupo de Vanguarda (1958-1964)*.¹⁹ Nesta, foi construído um estudo acerca das características vanguardistas que são possíveis de se notar na produção do espetáculo teatral *Andorra*, de Max Frisch, elaborada pelo grupo *Teatro Oficina* no ano de 1964 em sua sede na cidade de São Paulo. Para isso, empreendeu-se um estudo embasado nas visualidades produzidas pela Companhia e em um recorte temporal que abrange os anos de 1958 a 1964. Procurou-se assim interpretar e compreender os sentidos possibilitados frente à análise das transformações visuais observadas com a sistematização das fontes, em sua maioria imagens fotográficas da cena, levando em conta principalmente a concomitância que se notava entre as mudanças no modo de se representar a cena pela fotografia e as transformações que ocorriam na própria estética teatral, da Companhia, em seu campo e tempo. Pôde-se constatar que a produção de *Andorra*, em 1964, já apresentava características de uma produção experimentalista, antecipando, em

¹⁸ Sob a mesma orientação, da professora Dra. Rosane Kaminski, mas sob outra linha de pesquisa denominada *Intersubjetividades e Pluralidades: Reflexões e Sentimentos na História* – onde justamente se originou a linha *Arte, Memória e Narrativa*, sob a qual esta pesquisa se encontra compreendida.

¹⁹ Cf. BONONI, José Gustavo. *Traços do Visível: indícios fotográficos da constituição de um grupo de Vanguarda (1958-1964)*. Dissertação em História. UFPR, Curitiba, 2013.

alguns aspectos, o que iria eclodir e consagrar-se mais tarde, em 1967, com a ocasião da produção de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade – justamente a primeira montagem que nesta investigação doutoral se recortou deliberadamente para estudo. Acredita-se que ressaltar a importância de tal referência nesse estudo não apenas se apresenta como justa com a pesquisa anterior, como também com o leitor.

Deste modo, dividiu-se esta tese em dois momentos principais, os quais repartem a pesquisa em dois blocos de estudo interligados: um primeiro contextual, em que se busca uma compreensão dos eventos e das categorias históricas orientadoras que abrangem o tema e os objetos de estudo; e um segundo, mais específico, que se atém à análise das três encenações do grupo recortadas para estudo, à luz do estudo teórico e histórico que se pressupõe observado no primeiro bloco da tese.

Na primeira parte, foca-se nos aspectos gerais da investigação, onde se procura contextualizar e argumentar, em dois capítulos, os problemas histórico-conceituais levantados sobre as rupturas na cultura. É neste momento que se busca a argumentação do estudo e a tomada de posição da narrativa histórica frente aos principais estudos feitos sobre o tema. Tal bloco constitui-se pelos capítulos: 1 - Vanguarda e Desbunde: análise de um processo histórico; e 2 - Tropicalismo e Desbunde.

No Capítulo 1, busca-se a compreensão do contexto que levará ao evento do teatro experimental produzido pelo grupo Teatro Oficina pós-1967. Para isso, subdividiu-se o capítulo em duas partes. Na primeira, procura-se dar luz a uma versão narrativa das relações entre ditadura militar, corpo e resistências culturais, permeando o recorte temporal estabelecido nesta tese. Deste modo, procura-se analisar os pontos de contato entre política de Estado e cultura, em meio às políticas de alívio e de recrudescimento da repressão efetivadas entre fins da década de 1960, e início de 1970, apresentando assim um quadro sintético do contexto. E na segunda parte, procura-se analisar e interpretar os eventos que permeiam o teatro em São Paulo entre os anos 1940 e 1970, propondo novos olhares a fatos e conceitos.

No Capítulo 2, revisita-se a ideia de desbunde, procurando situá-lo frente à consagrada estética tropicalista. Parte-se do fenômeno cultural para se compreender a espécie, o movimento artístico. Tal movimento é visto por esta tese como sintoma de algo maior que não se inicia e não se esgota apenas aí. Devido à maior repercussão midiática, acredita-se que, por vezes, alguns estudos sobre a tropicália

e o tropicalismo não levaram em conta justamente o fenômeno cultural que lhes deu sentidos. A partir de uma análise dos conceitos, das artes e do contexto histórico, procura-se construir uma interpretação da temática à luz dos paradigmas teóricos que amparam este estudo.

Na segunda parte, adentra-se na análise das encenações do grupo *Teatro Oficina*. Nos próximos três capítulos, se analisará cada uma das três encenações a partir de uma narrativa diacrônica (1967/1969/1972), a saber: Capítulo 3, *O corpo descoberto - O Rei da Vela*; Capítulo 4, *O corpo precário - Na selva das cidades*; e, Capítulo 5, *O corpo transgredido - Gracias Señor*. Cada capítulo desta parte é analisado tendo como parâmetro comum questões que envolvem as corporalidades, a partir de um roteiro também comum, mas com problemas referentes às singularidades estéticas, bem como às especificidades da estrutura histórica que motivou a construção de cada uma das encenações abordadas: primeiramente, foca-se no contexto de produção das encenações, um estudo construído a partir de documentos, análise bibliográfica e das memórias dos eventos estudados; em um segundo momento se foca no conteúdo das manifestações artísticas, a partir de interpretação de fontes visuais entrecruzadas com fontes escritas, buscando compreender as relações entre a narrativa levada pelo grupo ao palco, com as questões políticas do desbunde e do contexto; e por fim, observam-se as visualidades dos espetáculos, ou seja, os aspectos ligados à cenografia, à disposição palco/plateia, aos figurinos, aos objetos cenográficos. Destaca-se nesta análise as singularidades de cada trabalho estudado em cada capítulo, mas observando o que há em comum entre todos eles: as corporalidades expressas como resistência e transgressão.

Com o estudo feito na segunda parte da tese, pretende-se observar, no conjunto sequencial de obras do grupo, as manifestações de um ambiente cultural em transformação, o qual é identificado, no âmbito estético e social, na primeira parte da pesquisa. Percebe-se que os três espetáculos escolhidos para estudo expressam um processo de construção de encenações vivenciado pelo *Teatro Oficina* que evidencia, por via das corporalidades, a potência política do desbunde.

Parte I

Capítulo 1. Vanguarda e Desbunde: análise de um processo histórico

Os estudos históricos que se voltaram para as produções teatrais dos anos 1960 e 1970 no Brasil, por um tempo, tenderam a adentrar em certa polaridade acadêmica, seja para valorar em demasia uma resistência única à ditadura militar, de um teatro de esquerda ortodoxa, do eixo Rio-São Paulo – colocando assim, quaisquer outros tipos de resistências como formas de *alienação* – seja para criticá-lo – enquanto expressão de uma *hegemonia cultural* idealista excludente. Nota-se que, neste sentido, alguns termos e expressões pertinentes àquele contexto de luta cultural acabaram sendo utilizados posteriormente como meios de se fomentar essa polaridade, de modo a não se observar que tal ranço era mais improdutivo do que contributivo para as discussões técnicas sobre o período. Sobre essa questão, o historiador Marcos Napolitano explica que os embates culturais ocorridos no contexto da ditadura militar fizeram com que fossem forjadas novas ‘categorias’ e ‘padrões de memorização’, por vezes, pejorativos, que tiveram implicações que, em sua acepção, iam “além da esfera cultural”.²⁰ Em suas palavras,

expressões como “resistência”, “hegemonia cultural” ou “vazio cultural” foram construídas neste processo e devem ser recolocadas em seu contexto, entendidas como categorias inerentes à luta política não apenas das oposições de esquerda contra o regime, mas também como produtos de um debate interno destas mesmas oposições na esfera cultural.²¹

Deste modo, observado isso, destaca-se que não é intenção desta tese se alinhar a algum lado neste conflito, mas sim, quando necessário, seguindo a orientação de Napolitano, procurar então contextualizá-lo.

Entretanto, acredita-se que não se deva confundir entre adentrar em um conflito adotando termos e expressões dicotômicas e maniqueístas advindos de um clima de embate discursivo, e dialogar com uma literatura que, apesar de construída a partir de uma polaridade, muito tem a dizer sobre determinados temas, e, de forma analítica, sobre o contexto. Assim, se é uma premissa desta tese a compreensão do

²⁰ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: Arte, Resistência e Lutas Culturais durante o regime militar Brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre Docência em História. São Paulo: USP, 2011, p. 31.

²¹ Id. *Ibid.*, p. 31.

desbunde como uma manifestação política, logo, é natural que pareça para o leitor que esteja-se aqui dialogando mais com uma literatura que assim também o viu, a exemplo dos escritos de Edécio Mostaço, Heloísa Buarque de Hollanda, entre outros – não se esconde, como já foi mencionado, que estes autores não deixam de ser referências fundamentais para se compreender as experiências históricas estudadas no decorrer desta tese.

Neste sentido, observa-se que, sendo fato que nesta ‘luta’ discursiva certo ataque estabelecido por setores conservadores tanto da esquerda, quanto da direita, inclusive da literatura especializada que se debruçou sobre o tema, fez com que *teatro desbundado* e *política* fossem vistos como conceitos dissociados, acredita-se que se faz necessário articular um objetivo específico como análise e encaminhamento do presente estudo: problematizar historicamente esse caráter político do desbunde, observando essa luta discursiva travada no campo da cultura como manifestações de seu tempo, mas não deixando de dialogar frutiferamente, mesmo de forma analítica, com a literatura técnica, seja daquele contexto, seja posterior (não assumindo conceitos erigidos com o intuito de excluir certa resistência do outro) . Acredita-se que este seja um caminho possível de não se fomentar tal polaridade, e de explorar, não subestimando uma complexa e rica análise acerca do tema, daqueles tempos, de modo a se compreender o real impacto dos usos do corpo por uma cultura política na estética.

Os escritos de Edécio Mostaço, por exemplo, identificam e analisam de forma acurada, como história imediata, os fenômenos de produções da contracultura no Brasil de início dos 1970, apontando, quando preciso, para suas vicissitudes, sendo imprescindíveis, na visão desta tese, para a compreensão do contexto de formação do teatro experimental. O autor foi precursor em observar que, naquele contexto, o teatro, sob os signos da contracultura, “colocando-se à margem dos sistemas instituídos”,²² procurou reorientar sua atuação política na sociedade. Para ele, emergente naquele período, tal movimento “cresceu, instalou-se, deixando marcas em toda uma geração da população”,²³ fato que lança luz à hipótese perscrutada nesta tese. O autor explica que, articulada

mais como movimento artístico difuso, do que somatória de criadores individuais, essa ‘outra arte’ referia-se sempre ao presente, ao

²² Cf. MOSTAÇO, Edécio. Op. Cit., 2016, p. 185.

²³ Id. Ibid., p. 183.

cotidiano, à sobrevivência de seus procedimentos estéticos. Ela “não foi ‘vazia’, mas um surto criativo variegado de formas e expressões, alheia ao conceito de obra e sintonizada no conceito de processo.”²⁴

Nota-se que, mesmo em estudos mais recentes, quando isso é levado em conta, estes surgem, não com o objetivo de se observar a fundo as pluralidades e especificidades desse fenômeno em particular, bem como suas implicações no campo artístico e cultural, mas sim de forma a generalizar produções distintas, a partir de um mesmo artifício hermenêutico, sob o pretexto, muitas vezes, de buscarem representações em comum, como por exemplo, a identidade nacional, a superação do subdesenvolvimento, a modernização, a coloração estética, entre outros. Acredita-se que, observa-se assim a parte, pelo todo.

Não é demais reforçar que, do mesmo modo que não se pretende contribuir com tal polarização, não se pretende argumentar no sentido de desmerecer os feitos da produção ligada ao Partido Comunista na cultura naquele contexto, pois, acredita-se que tais produções são parte do que de mais expressivo se produziu na cultura nestes meados de século no país. Mas, dentre ‘o de mais expressivo’ que, do mesmo modo, tece a trama do estético e do político, indubitavelmente, também está a produção desbundada. Assim, acredita-se que um olhar mais apurado para as produções de vanguarda, pode, senão trazer novos elementos sobre tal fenômeno no teatro, procurar superar um ranço que se sucedeu com anos de polaridade na literatura técnica sobre o tema.

Além de situar rapidamente uma introdução conceitual ao desbunde no teatro, faz-se necessário, do mesmo modo, um posicionamento introdutório acerca da compreensão da categoria vanguarda, tão explorada no decorrer desta pesquisa. Deste modo, é mister ressaltar que, assim como Patrice Pavis, entende-se aqui pela expressão *teatro de vanguarda* uma terminologia sinonímia às expressões *teatro experimental*, *teatro-laboratório*, *teatro de pesquisa* e mesmo *teatro moderno*. Compreende-se por teatro de vanguarda, de modo geral, aquele teatro que “se opõe ao teatro tradicional burguês que visa rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas”,²⁵ assim como o teatro de repertório clássico, “que só mostra peças ou autores consagrados”.²⁶ Nas palavras de Pavis: “mais que um gênero, ou

²⁴ Id. Ibid., pp. 182-3.

²⁵ Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 388.

²⁶ Id. Ibid., p. 388.

um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial”.²⁷ Ainda seguindo o norte orientado pelo teatrólogo, faz-se necessário situar, como “tendências e obsessões”²⁸ de um teatro de vanguarda: a *marginalidade*, por estar à margem daquilo que se entende por grande teatro, muitas vezes fruto de “má consciência” ou “contrapeso da cena oficial”;²⁹ a *reconquista do espaço cênico*, ou o combate a um único tipo de cenografia, mesmo o “teatro de arena, o teatro explodido não são mais sinônimos de modernidade”;³⁰ a *relação com o público*, pelo teatro de vanguarda divergir de um teatro feito com o intuito de didatismo ou diversão, “ele deseja agir sobre o olhar demasiado submisso aos modelos narrativos e aos mitos publicitários, impor uma atividade de questionamento, provocar a perturbação ante o *nonsense* dos textos ou dos acontecimentos cênicos”;³¹ o *ator em suspenso*, pela compreensão, desde Grotowski, de que o teatro é aquilo que se passa entre ator e espectador; a *produção do sentido*, por comportar um sistema de cruzamento de diversos sistemas significantes; o *texto e não a obra*, em contraposição ao sistema fechado da obra, a ideia de texto permite, como montagem de fragmentos, “resistência ao significado definitivo e universal”;³² a *especificidade*, ou seja, a contestação das fronteiras rígidas, erigidas e estabelecidas no século XVIII entre as artes (plásticas, mímica, música, dança, cerimônia e poesia); e por fim o *‘melting pot’ dos gêneros e das técnicas*, isto é, o questionamento da tradição de jogo teatral de uma escola ou instituição, a extinção da separação ou da hierarquia valorativa dos gêneros.³³ Enfim, teatro de vanguarda, como explica Eugène Ionesco,

[...] pela própria razão de ser exigente e difícil de seguir, é óbvio que antes de que ele se torne amplamente aceito, ele só pode ser o teatro de uma minoria. O teatro de vanguarda, e de fato toda arte e teatro novos, devem ser impopulares.³⁴

²⁷ Id. Ibid., p. 388. Deste modo, concorda-se com Favaretto quando o autor sugere que a vanguarda [...] mantém compromisso com a descentração do olho, com a desnaturalização da percepção e a confiança no valor da novidade, da estranheza, da experiência do choque. Simultaneamente, por efeito do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação histórica que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto de luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõem a atitude ético-política. Cf. FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 20.

²⁸ Cf. PAVIS, Patrice. Op. Cit., 2011, p. 389.

²⁹ Id. Ibid., p. 389.

³⁰ Id. Ibid., p. 389.

³¹ Id. Ibid., p. 390.

³² Id. Ibid., p. 390.

³³ Id. Ibid., pp. 389 – 390.

³⁴ Cf. IONESCO, Eugène. The avant-Garde theatre. In: *The Tulane Drama Review*, vol. 5, nº 2 (dec., 1960), p. 46.

Revisitar o processo histórico, político e social, o qual levou o *Teatro Oficina* a produzir um conjunto de encenações que liberará os agentes da Companhia, citando Celso Favaretto, à “aventura da constituição da autonomia da arte, ancorados na presunção de ruptura do sistema da arte e na valorização absoluta do binômio desconstrução-construção”,³⁵ contribuirá para que, não apenas se compreenda a estrutura histórica da qual emerge o fenômeno de vanguarda no teatro brasileiro do período, como também para que se estabeleça uma base interpretativa em que se possa afirmar a possível potência política do desbunde que advém da ruptura desse grupo de teatro específico e sua arte, o qual, acredita-se, representa o imaginário de culturas políticas libertárias na sociedade. Uma Companhia consagrada que se coloca, analisando-a a partir do conceito aqui adotado, como precursora no eixo Rio-São Paulo do teatro experimental.

Procura-se neste capítulo compreender a estrutura histórica que leva à construção de uma vanguarda artística no teatro nacional, a partir da análise dos contextos político e cultural no Brasil, revisitando, dessa forma, as raízes que sustentaram aquilo que se contrapôs, no campo da cultura, à repressão e aos autoritarismos culturais, e que se “autodenominou vanguarda, underground, marginália, desbunde, subterrânea, contracultural, experimental, alternativa”.³⁶ Deste modo, é objetivo aqui entender as especificidades da emergência de uma arte experimental, enquanto fruto de uma cultura política libertária que ofertou no período uma terceira via em busca de novos valores e alternativas sociais, além de uma tentativa de ruptura total com a ideia de instituição no teatro.³⁷ Deste modo, acredita-se que analisar essa estrutura histórica levando em conta a formação do campo do teatro em São Paulo, e a partir da conjuntura política da época, permitirá compreender as raízes políticas do desbunde, as quais indicam, como sintomas, a iminência dos eventos das produções experimentalistas, como as do *Teatro Oficina*, de José Celso, objetos desse estudo, as quais serão devidamente problematizadas na segunda parte da tese.

³⁵ Cf. FAVARETTO, Celso Fernando, 1992, Op. Cit., p. 20.

³⁶ Cf. MOSTAÇO, Edécio. Op. Cit., 2016, p. 182.

³⁷ Segundo Mostaço, *a contracultura, mirando a concreção do que entendia como sociedade alternativa, colocava nas comunidades e nos agrupamentos fraternos a grande esperança para os problemas com que passa a se defrontar, aí se incluindo a alimentação, a posição da mulher, a guarda dos filhos, a circulação do poder dentro do grupo, a sexualidade, as necessidades religiosas, a ingestão de drogas ou a prática da meditação*. Id. Ibid., p. 185.

1.1 Tensões entre ditadura, corpo e resistências culturais no Brasil

Não é nenhuma novidade para a história que o regime militar brasileiro da segunda metade do século passado impôs para a sociedade, em meados e a partir da segunda metade da década de 1960, além de uma ditadura militar autoritária, – e como consequência disto – o fim da política, da democracia e do próprio caráter republicano que a duras penas havia sido conquistado na década anterior. Não é problema desta tese julgar se houve ou não um golpe de Estado em 1964 com a deposição do presidente João Belchior Marques Goulart (1919-1976), concomitantemente à intervenção militar, mas sim que o rápido estabelecimento da democracia preconizado pelo próprio general então empossado como presidente, Humberto de Alencar Castelo Branco (1897-1967), ³⁸ não ocorreria tão cedo. O que é fato é que, com a deposição de Goulart, chegava ao fim um período de governo populista e se iniciava um regime autoritário e desprovido de quaisquer intenções democráticas.

Isso pode ser percebido pela outorga da Constituição de 1967 e a decretação do Ato Institucional número 5, em 1968, pelo General Artur da Costa e Silva (1899-1969), indubitavelmente pretextos utilizados para a perpetuação dos militares no poder. Fatos estes que dariam sentidos, por exemplo, à expressão *golpe dentro do golpe*, a qual faz melhor sentido, tendo em vista aquele contexto histórico e político específico, a partir da expressão cunhada por Elio Gaspari: “a ditadura escancarada”.³⁹

Será neste momento que, a partir da instauração do AI-5, os valores democráticos e republicanos mais simbólicos são explicitamente extintos pelo governo de fato, em nome de uma “revolução” militar. Todavia, não se imagina aqui a ideia de um período “brando” com Castelo, ou de uma “ditabranda”,⁴⁰ pois deve-se

³⁸ Sabe-se que havia certa expectativa de eleições, mesmo que indiretas, para o restabelecimento democrático institucional após o mandato de Castelo Branco, o que de fato não ocorreu. Castelo faleceu por via de um curioso acidente aéreo em 18 de julho de 1967 quando um avião *Lockheed T-33* da FAB atingiu a cauda do avião *Piper PA-23 Aztec*, também da FAB, no qual o já ex-presidente viajava, o que fez com que o *Piper* caísse.

³⁹ Título de uma obra de sua famosa coletânea sobre a ditadura militar no Brasil. Cf. GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 2002. Não menos feliz foi a expressão da obra anterior, que abre sua coletânea, que pressupunha que, antes da ditadura escancarada havia no país uma *ditadura envergonhada*. Cf. GASPARI, Elio. *Ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁴⁰ Como polemicamente sugeriu um famoso periódico nacional em tempos mais recentes. Cf. FOLHA DE SÃO PAULO. *Editorial*. 17 de fevereiro de 2009. Termo popularizado em castelhano – “*dictablanda*”

lembrar que mesmo com Castelo Branco o regime já demonstrava a cara daquilo que se formaria como uma longa e dura ditadura no país, como se pode observar já mesmo a partir da promulgação do AI-2 em outubro de 1965. Entretanto, Carlos Fico sustenta que o golpe de 1964 “não pressupunha a ditadura militar”,⁴¹ já que os líderes civis que o apoiaram “esperavam por eleições em 1965, como sustentava o Ato Institucional ao reiterar que o mandato do novo presidente terminaria no dia 31 de janeiro de 1966, que seria o último dia do período iniciado por Jânio Quadros”.⁴²

Já para Napolitano, a adentrada de Castelo Branco em 1964, apoiada por uma coalização civil-militar articulada entre liberais e autoritários, representava o articular de dois objetivos básicos: “destruir uma elite política e intelectual reformista”⁴³ e “cortar os eventuais laços organizativos entre [uma] elite policial intelectual e os movimentos sociais de base popular”.⁴⁴ Apenas à título de exemplo, com a finalidade de orientação histórica, o AI-2, apesar de sugerir dar continuidade à Constituição de 1946, dispõe que “a eleição do Presidente e do Vice-Presidente da República”⁴⁵ seria “realizada pela maioria absoluta dos membros do Congresso Nacional, em sessão pública e votação nominal”⁴⁶, acabando com o sufrágio universal – pressuposto mínimo de uma sociedade democrática aos moldes ocidentais do mundo contemporâneo.

Deste modo, nota-se que, mesmo sendo supostamente menos repressivo, e se esperando uma suposta normalidade, o período abrangido pelo governo de Castelo representa o início de que, aquilo que fosse a partir dali considerado como contraditório a um projeto de *revolução* – declarada com esta terminologia já no AI-1 – militar, aquilo que fosse considerado ou o que se enquadrasse na categoria subversivo, deveria ser perseguido, cassado, preso e, quando possível, criando-se meios “legais” para tal, aniquilado.⁴⁷ Infelizmente, foi justamente por este caminho que o regime militar inscreveu suas memórias na história: criando meios supostamente “legais”, como os Atos Institucionais e a Constituição de 1967, ou

– para se referir ao governo do general Dámaso Berenguer, em 1930, que substituiu o general Primo de Rivera à frente do governo ditatorial espanhol.

⁴¹ Cf. FICO, Carlos. *História do Brasil Contemporâneo – da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto, 2015, p. 55.

⁴² Id. Ibid., p. 55.

⁴³ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 70.

⁴⁴ Id. Ibid., p. 70.

⁴⁵ Cf. BRASIL. Ato Institucional nº 2, de 27 de outubro de 1965.

⁴⁶ Id. Ibid.

⁴⁷ O que confere com os fatos que se desencadeiam a partir de então.

procurando, a partir de um jeitinho interpretativo da Constituição de 1946⁴⁸ e da supervalorização dos poderes das forças armadas, exercer e se perpetuar no poder. Mas essas práticas de se normalizar atos repressivos dizem muito mais.

A ideia de subversivo, isto é, a construção de uma categoria que enquadrasse determinados sujeitos a partir de um conceito de bode expiatório, foi central para a legitimação da perseguição aos opositores políticos por parte da ditadura já mesmo no governo Castelo. Pode-se dizer que o verbo subverter, no sentido que se entende o subversivo da ditadura militar brasileira pós-1964, isto é, aquele que subverte, conspira, ameaça à ordem política e social vigente, é antigo no ordenamento jurídico brasileiro, e, no que se refere aquilo que embasa diretamente o conceito dilatado pelo ordenamento da ditadura, esteve presente desde a Constituição de 1946, em seu artigo 141, §5º. Ali estava disposto:

Art 141 – [...] §5º - É livre a manifestação do pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um, nos casos e na forma que a lei preceituar pelos abusos que cometer. Não é permitido o anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos não dependerá de licença do Poder Público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, ou de preconceitos de raça ou de classe.⁴⁹

Mas a ditadura vai além e, para perseguir os opositores políticos, o verbo subverter passa a ter caráter tanto de substantivo (subversão) quanto de adjetivo (subversivo), criando assim, para melhor identificação social, as características da subversão e do sujeito subversivo. No AI-2, decretado por Castelo em 1965, a expressão já se fazia presente em seu preâmbulo então destinado diretamente à nação, nele dizia-se: “A Revolução é um movimento que veio da inspiração do povo brasileiro para atender às suas aspirações mais legítimas: erradicar uma situação e um Governo que afundavam o País na corrupção e na subversão”.⁵⁰

Nota-se com isso, que a ditadura passa a criar normas de intervenção no corpo, a partir de algo que pode ser interpretado como um paradoxal `direito penal subterrâneo` do Estado, no sentido de se buscar legitimar a perseguição e a execução

⁴⁸ Como pode ser vista a própria justificativa para a intervenção em 1964. Para melhor compreensão dos fatores que levariam à intervenção de 1964, cf. FICO, Carlos. *O grande irmão: da operação brother sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a Ditadura Militar Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

⁴⁹ Cf. BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 1967.

⁵⁰ Cf. BRASIL. Ato Institucional nº 2, de 27 de outubro de 1965.

dos opositores políticos, mormente aqueles ligados à esquerda internacional identificados apenas como comunistas. Criava-se o subversivo, identificado como o agitador político, dotado de determinados jargões, identificado com a China, com Cuba e com a URSS, inimigo do Estado, e que precisava ser localizado antes que ousasse fissurar a ordem estabelecida. Com este ‘direito penal subterrâneo’ estava aparelhado no ordenamento jurídico meios para se investigar, perseguir, prender e torturar os corpos dos opositores políticos – algo que, deve-se observar, em nada diferenciava dos chamados “atos de Estado”,⁵¹ expressão que Hanna Arendt ressaltou ao estudar a licença para a usurpação dos corpos dos judeus na política de Estado da Alemanha nazista a partir do processo que levaria a condenação do agente público Otto Adolf Eichmann (1906-1972).

Assim, nota-se que, tanto no que tange à atuação direta da ditadura enquanto policiamento normalizador de condutas subversivas, quanto no que tange às idealizações da imagem do homem, como a imagem do tecnocrata chefe de família, e a da mulher, como mãe e dona de casa, o que estava em voga era, observando conceito de Michel Foucault, uma biopolítica que parte do biopoder de um Estado ditatorial despidorado, emaranhada em seus micropoderes sociais. Sobre o conceito de biopoder, Foucault esclarece que se trata de um,

[...] poder que se incumbiu tanto do corpo quanto da vida, ou que se incumbiu, se vocês preferirem, da vida em geral, com o polo do corpo e o polo da população. Biopoder, por conseguinte, do qual logo podemos localizar os paradoxos que aparecem no próprio limite de seu exercício.⁵²

Com esses conceitos, Michel Foucault procurou demonstrar de que modo o poder veio sendo normalizado pelo Estado, de tal sorte que, a partir do século XIX, as sociedades disciplinares se transformaram em sociedades de normalização, isto é, sociedades onde se prevaleceu o poder como processo de regulação da vida dos indivíduos e da própria população. Isso vai ao encontro do contexto da posituação do direito na sociedade ocidental, durante a primeira metade do século XX, sob a luz dos estudos do austríaco Hans Kelsen (1891-1973). Nas palavras de Foucault,

⁵¹ Cf. ARENDT, Hanna. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia da Letras, 2003, p. 33.

⁵² Cf. FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade - Curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução Maria Emantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 302.

de uma forma mais geral ainda, pode-se dizer que o elemento que vai circular entre o disciplinar e o regulamentador, que vai se aplicar, da mesma forma, ao corpo e à população, que permite a um só tempo controlar a ordem disciplinar do corpo e os acontecimentos aleatórios de uma multiplicidade biológica, esse elemento que circula entre um e outro é a "norma". A norma é o que pode tanto se aplicar a um corpo que se quer disciplinar quanta a uma população que se quer regulamentar.⁵³

Percebe-se que a relação que a ditadura de Estado estabeleceu com os corpos, já a partir de Castelo Branco mesmo, configurou-se como uma espécie de sistema de controle, baseado na criação de normas supralegais. Isso pode ser apreendido no depoimento de Maria Lygia Quartim de Moraes quando diz que “a repressão policial-militar pós golpe de 1964, iniciou-se pela prisão, perseguição e, em muitos casos, mortes de dirigentes sindicais e de militantes comunistas”.⁵⁴ Já se dava início ao desaparecimento de corpos de opositores do regime.

Todavia, apesar dessa perseguição inicial da ditadura aos corpos dos opositores, nota-se que, no campo da cultura, mesmo quando identificados como sujeitos potencialmente subversivos, sendo vistos como ameaças menos graves, parecia haver um relativo alívio por parte do Estado, ou certa dissimulação – já que nunca cessou a prática de censuras utilizadas como pretexto para atuar diretamente neste campo, e os próprios IPMs abertos, os quais, certamente, tratavam-se de documentos que o Estado utilizaria posteriormente contra as pessoas quando o regime endurecesse. Este alívio se dá até quando a Constituição de 1967 passa a ter real eficácia, sobretudo após frustrada uma tentativa inicial de negociação com a oposição por parte de Costa e Silva, por volta do ano de 1969.

Adriano Nervo Codato explica que, quando Costa e Silva assume o poder em março de 1967, período de aprovação da referida Constituição, em busca de sua aceitação social, promete “restabelecer os processos político-representativo normais”.⁵⁵

Podia-se fazer concessões limitadas à ‘classe política’ desde que conseguisse apoio para ‘reconstitucionalizar’ o regime e ampliar sua legitimidade. O sub-período que então se abriu - março de 1967 a

⁵³ Id. Ibid., p. 302.

⁵⁴ Cf. MORAES, Maria Lygia Quartim de. O golpe de 1964: Testemunho de uma geração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004, p. 305.

⁵⁵ CODATO, Adriano. *O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. Questões & Debates*. Ano 21, nº 40, jan. a jun. 2004, p. 20.

março de 1968 – correspondeu simultaneamente a uma transformação interna do regime de exceção (sua ‘liberalização’) e uma significativa reestruturação do grupo dirigente graças à substituição do ‘partido’ no poder.⁵⁶

A Constituição de 1967 que, gerada dentro do AI-4, nas palavras dos pesquisadores Marisa Bittar e Amarílio Ferreira Jr., “ficou marcada pelo signo da violência institucional”,⁵⁷ pode ser entendida como espécie de estabelecimento de poder normalizador maior. Ou seja, o regime se autolegitimou como Poder Constituinte, sem a necessidade de chamar representantes da sociedade para isso. Em seu *corpus* normativo há cerca de quatro remissões à palavra subverter, um exemplo de como a ditadura passa, a partir de um conceito genérico, a recrudescer, a partir daí, a biopolítica de normalização dos corpos, a saber:

Artigo 63 [...] § 2.º - a abertura de crédito extraordinário somente será admitida em casos de necessidade imprevista, como guerra, subversão interna ou calamidade pública”.

Artigo 150 [...] § 8º - É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe.

Artigo 152 [...] § 3º - A fim de preservar a integridade e a independência do País, o livre funcionamento dos Poderes e a prática das instituições, quando gravemente ameaçados por fatores de subversão ou corrupção, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, poderá tomar outras medidas estabelecidas em lei.

Artigo 166 [...] § 2º - Sem prejuízo da liberdade de pensamento e de informação, a lei poderá estabelecer outras condições para a organização e o funcionamento das empresas jornalísticas ou de televisão e de radiodifusão, no interesse do regime democrático e do combate à subversão e à corrupção.⁵⁸

Tratou-se, mormente, de um disparate e, sobretudo, da assunção de total rompimento democrático pelo regime, o qual até então ainda buscava passar certos ares de ‘legalidade’. Marisa Bittar e Amarílio Ferreira Jr explicam que:

⁵⁶ Id. Ibid. p. 20.

⁵⁷ Cf. BITTAR, Marisa; FERREIRA Jr; Amarílio. O Coronel Passarinho e o Regime Militar: O último intelectual orgânico? *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n.23, p. 3 –25, set. 2006, p. 10.

⁵⁸ Cf. BRASIL. Ato Institucional nº 14, de 5 de setembro de 1969.

As forças sociopolíticas elevadas ao poder com o golpe de Estado de 1964 se auto-investiram do poder constitucional e, portanto, arrogavam-se ao direito de editar atos institucionais que se colocavam acima da Constituição Federal [...] O golpe de Estado que se ‘legitimava por si mesmo’ suprimiu do preâmbulo da Constituição de 1967, contrariando o que constava na carta de 1946, a expressão regime democrático.⁵⁹

Para que se compreenda melhor essa tentativa de negociação pós-Constituição de 1967, e esse contraditório alívio relativo aos setores culturais, acredita-se que se faz necessário observar a tese de Codato, a qual oferece um modelo para a compreensão da intervenção e do processo de instauração do regime. Codato sugere que o regime militar brasileiro ficou marcado “por ciclos de ‘repressão’ – intensificação do autoritarismo – e ciclos de liberalização – atenuação das restrições sobre a atividade política” – ⁶⁰ e é importante observar quatro pressupostos básicos para uma melhor interpretação do fenômeno do surgimento e da própria manutenção do regime militar brasileiro no poder, isto é:

a) a configuração política que decorre imediatamente do golpe de 1964 é resultado de um ‘autoritarismo de crise’⁶¹ e não de um projeto das forças armadas para se constituir como um grupo politicamente dirigente; b) a militarização do sistema político e o controle estrito da cena política pelas Forças Armadas foram antes um processo que um evento (ou “fato”); c) esse processo de militarização do sistema estatal é simultâneo ao processo de centralização do poder decisório na cúpula do executivo federal e a sua causa imediata; e, por fim, d) o ponto culminante desses dois processos é o período 1969-1979 e esse encontro não é explicável sem referência aos conflitos políticos e sociais de 1968; principalmente à sua forma de solução.⁶²

Segundo Adriano Codato, a história da ditadura militar brasileira que se inicia em meados dos anos 1960 tem um evidente caráter “não linear”,⁶³ e, por isso, o autor sugere, enquanto recurso metodológico, a utilização de um quadro para pesquisa. Para Codato, além de ser uma forma prudente de orientação histórica, evitaria para que não se incorresse em respostas genéricas quando o objetivo é compreender questões como, por exemplo, o “como” ou o “quando” aconteceu a instauração do regime militar autoritário no Brasil.

⁵⁹ Id. Ibid., p. 10.

⁶⁰ Cf. CODATO, Adriano. Op. Cit., 2004, p. 14.

⁶¹ Cf. SAES, Décio. *Classe média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984, p.153. Nota do autor. Cf. CODATO, Adriano. Op., Cit., 2004, p. 15.

⁶² Cf. CODATO, Adriano. Op., Cit., 2004, p. 15.

⁶³ Id. Ibid. p. 14.

Tabela 1 - Ciclos Políticos do Regime Ditatorial-Militar ⁶⁴

Ciclos de “repressão”	Ciclos de “liberalização”
1) 1964-1965 – Eliminação dos atores políticos ligados ao populismo (líderes partidários sindicais) e a posições de esquerda em geral (AI-2);	1) 1965 – Adoção de uma “política de retorno à normalidade” pelo governo Castelo Branco, a fim de “constitucionalizar” o regime (AI-4);
2) 1966-1967 – Consumação dos expurgos políticos após a edição do Ato Institucional n. 2 em outubro de 1965;	2) 1967-1968 – Adoção da “política do alívio” pelo governo Costa e Silva, que envolvia tentativas de negociação com a oposição;
3) 1969-1973 – Enfrentamentos com a luta armada e constituição de um aparelho repressivo militar;	3) 1974-1976 – “política de distensão”, adotada no início do governo Geisel;
4) 1975-1976 – Concentração da repressão em São Paulo a fim de enfrentar a emergência de uma grande frente de oposição;	4) 1977-1979 – Retomada da “distensão” pelo governo Geisel após o “pacote de abril” de 1977, tendo como objetivo final a revogação do Ato Institucional n. 5;
5) 1979-1984 – Repressão aos movimentos sociais de trabalhadores rurais e urbanos, principalmente o novo movimento sindical.	5) 1979-1984 – Continuidade da “política de distensão” na “política de Abertura” do governo Figueiredo.

Deste modo, consoante seu recurso metodológico, nota-se que, entre os anos de 1964 e 1965, mesmo com a eliminação dos atores políticos ligados ao populismo janguista, segundo Adriano Codato, percebe-se que o campo da cultura – que mais interessa a esta tese – não sofre imediatamente com a repressão do Estado. Até o ano de 1969, quem não enfrentava diretamente o regime passava, relativamente, incólume. Segundo o autor:

o primeiro objetivo era destruir uma elite política e intelectual reformista cada vez mais encastelada no Estado. As cassações e os inquéritos-policiais-militares (IPM) foram os instrumentos utilizados para tal fim. Um rápido exame nas listas de cassados demonstra o alvo do autoritarismo institucional do regime: lideranças políticas, lideranças sindicais e lideranças militares (da alta e da baixa patente) comprometidas com o reformismo trabalhista.⁶⁵

O historiador Marcos Napolitano vai ao encontro da ideia de Codato quando constata que, em meio à *caça às bruxas* protagonizada pelo novo regime, “os artistas e escritores de esquerda foram preservados [...], embora constantemente achacados pelo furor investigativo dos IPMs, comandados por coronéis da linha dura”.⁶⁶

Destarte, observa-se que, após o fracasso da restauração política e constitucional que era esperada no período de Castelo, bem como o de tentativa de negociação por parte de Costa e Silva (1967 e 1968), é fato o gradativo aumento de uma biopolítica de normalização da violência aos corpos dos indivíduos e da

⁶⁴ Id. Ibid., p. 14.

⁶⁵ Cf. NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit., 2014, p. 70.

⁶⁶ Id. Ibid., p. 70.

população. E dentre os objetivos desse regime, colocava-se a extirpação de quaisquer resquícios – materiais e subjetivos – que se identificassem enquanto oposição política, em especial, os signos da esquerda internacional.

Deste modo, nota-se que é a partir de então que se efetiva a repressão despudorada no âmbito da cultura, que passa a ser, a partir de 1969, o foco principal da repressão do Estado, como se pode notar no quadro de Codato – principalmente quando passa a ter vigor e eficácia a própria Constituição de 1967, a Lei de Segurança Nacional⁶⁷ e o famoso AI-5.⁶⁸ Em 1969, o governo proporá uma Emenda Constitucional (EC) à já antidemocrática Carta Maior, mais especificamente modificando a redação do § 11, do Artigo 150, normalizando a pena de morte em casos que se enquadrassem então na categoria subversivo. Diz a letra da norma:

Artigo 150 [...] § 11 - Não haverá pena de morte, de prisão perpétua, de banimento, ou confisco, salvo nos casos de guerra externa psicológica adversa, ou revolucionária ou subversiva nos termos que a lei determinar. Esta disporá também, sobre o perdimento de bens por danos causados ao Erário, ou no caso de enriquecimento ilícito no exercício de cargo, função ou emprego na Administração Pública, Direta ou Indireta.⁶⁹

A transformação do conceito de censura que era praticada pelos órgãos oficiais do Estado mostra-se como algo que agrega elementos fáticos à questão, e pode ser vista como ponto de chegada de algo que já vinha se estruturando desde 1962, e que sofre processos de aceleração a partir de 1964 e de 1967. Conforme o historiador Carlos Fico, até o ano de 1968, e principalmente depois da promulgação do AI-5, apesar da censura de diversões públicas já ser algo institucionalizado e consolidado no Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) desde o governo Getúlio, não se observavam cortes exclusivos da temática considerada como política interferindo diretamente nas produções culturais.⁷⁰ A partir de 1967 a coisa muda de figura.

A historiadora Miliandre Garcia de Souza esclarece que, agregando-se às justificativas para a existência do Serviço de Censura nos anos 1940, isto é, cuidar dos valores “éticos” e “morais” expressos em eventos culturais, houve como nova justificativa para a reestruturação do organismo censório na década de 1960: a

⁶⁷ Cf. BRASIL. Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967.

⁶⁸ Cf. BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968.

⁶⁹ Cf. BRASIL. Ato Institucional nº 14, de 5 de setembro de 1969.

⁷⁰ Cf. FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). Op. Cit., 2004, p. 265.

preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional. Para Miliandre Garcia, o processo de centralização e de ascensão da censura política especificamente no teatro, estendendo a interpretação àquilo que foi categorizado pelo Estado como “diversões públicas” (a qual incluía pequenos, médios e grandes festivais de música, artes visuais, cinema, teatro, TV e todo tipo de produção cultural regulamentada pelo Estado) evidencia três fases distintas. Em suas palavras:

em primeiro lugar, a reformulação administrativa da estrutura censória em 1964 e 1972 e o projeto de centralização de censura teatral em 1967 e descentralização em 1975 e 1978 corresponderam às demandas políticas dos governos militares. Em segundo lugar, a censura, embora subordinada a setores como o DPF, o Ministério da Justiça e a Presidência da República, também atuou sob pressão externa de setores “informais”, a exemplo de entidades religiosas. Em terceiro lugar, o conjunto de leis, as orientações superiores, a “função pedagógica” e o “papel higienizador” da estrutura censória ampararam interpretações subjetivas e posições conservadoras dos agentes censórios e exteriorizaram disputas de poder no interior do organismo.⁷¹

Isso demonstra como, após passado algum tempo da ruptura institucional de 1964, o campo da cultura não apenas seria o mais afetado pelas medidas repressivas do regime (principalmente num contexto pós-1969), como também aquele que mais legaria memórias para a compreensão daqueles “tempos sombrios”.⁷²

A especificidade do campo cultural brasileiro do período deve ser destacada, pois evidencia o quão plural eram as culturas políticas envolvidas em sua produção, apesar da forte presença Oficial, e do Partido Comunista (PCB) neste campo.⁷³ Em fins dos anos 1950 e decorrer dos 1960, além daquelas afins ao PCB, podem-se notar culturas políticas outras que se formavam a partir não apenas do revisionismo do marxismo, como também, sem uma orientação intelectual clara, a partir dos signos da ideia de grupos ou identidades políticas progressistas⁷⁴ e libertárias que não apenas passaram a ser predominantes em volta da produção artística, como também

⁷¹ Cf. GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 257.

⁷² Parafraseando uma expressão de Hanna Arendt ao retratar a Alemanha Nazista. Cf. ARENDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.

⁷³ Cf. CZAJKA, Rodrigo. “Esses chamados intelectuais de esquerda”: o IPM do PCB e o fenômeno do comunismo na produção cultural do pós-golpe. *Antítese*. V. 8, n. 15, p., 219-242, jan./jun. 2015; NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N° 58. São Paulo, Junho 2014.

⁷⁴ Que se opunham ao conservadorismo político cultural de setores da direita e da esquerda no país.

dariam sentidos outros a algumas das pautas da própria esquerda no período que passavam a ser consideradas, por alguns, como conservadoras em demasia.⁷⁵

A título de exemplo, apesar de sua interpretação excludente no que diz respeito às relações entre vanguarda experimentalista e política nas artes, na virada dos anos 1960 para os 1970, em ensaio paradigmático, o sociólogo Roberto Schwarz observa justamente a contradição pós-intervenção militar de 1964 que pode ser notada e que dará esse caráter peculiar ao campo cultural naquele contexto. Ou seja, para ele, a tomada de poder por aquilo que se entendia por direita e, por oposição, o crescimento vertiginoso da presença do que ele entendia por esquerda no campo da produção cultural brasileira:

[...] para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data,⁷⁶ e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado.⁷⁷

Mas nesse ponto há duas questões que precisam ser ressaltadas e que interessam diretamente para esta tese e para a análise tecida neste item: se por um lado, o regime buscou um discurso específico – a construção do subversivo político, do comunista – evidenciando aquilo que se entendia por esquerda (que se colocava como principal oposição política discursiva no momento), por outro lado, deve-se notar que a própria esquerda estava se ‘transformando’, para muito além do PCB, dando origem a novas culturas políticas que, provavelmente, certo binarismo classificatório passava a ser insuficiente para defini-las. A ideia de uma ‘esquerda única’ passa a ser desconstruída dentro do âmbito discursivo das próprias esquerdas (aquelas como assim se definiam), principalmente a partir da metade dos anos 1950.⁷⁸ Deste modo, grupos progressistas, libertários e antiautoritários, voltam a ter

⁷⁵ Obviamente, com algumas ressalvas. Como aponta Roberto Schwarz *um caso interessante de adesão artística à ditadura é o de Nelson Rodrigues, um dramaturgo de grande reputação. Desde meados de 1968 este escritor escreve diariamente uma crônica em dois grandes jornais de São Paulo e Rio, em que ataca o clero avançado, o movimento estudantil e a intelectualidade de esquerda*. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra (Coleção Leitura), 2009, p., 56.

⁷⁶ Schwarz se refere ao ano de 1964 logo após a intervenção militar que se inicia nos primeiros dias de abril.

⁷⁷ Cf. SCHWARZ, Roberto. Op .Cit., 2009, p. 08.

⁷⁸ Contexto que levará, nos anos 1960, ao surgimento da *New Left*.

certa visibilidade no mundo todo, quando um não menos autoritarismo impõe a necessidade de se posicionar ante à polaridade EUA e URSS. Fato que, acredita-se, permitiu, no Brasil, uma sobrevida aos setores progressistas e libertários no campo da cultura, e, contraditoriamente, dentro das culturas políticas de esquerda, ressentimentos e disputas de memórias que ainda se fazem candentes, mesmo em tempos atuais.

Mas duraria pouco tempo para que a ditadura passasse a editar normas que tentassem controlar gestualidades, expressões, modos de agir e vestir, como o próprio Decreto-lei 1077, de 26 de janeiro de 1970, que dispunha em seu Artigo 1º que não seriam toleradas “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”.⁷⁹ Normas que teriam pouca eficácia na prática, que gerariam mais resistências por via das corporalidades, mais violência por parte do Estado e que mostram como direito e moral passaram a se confundir conforme a ditadura permanecia no poder. Sintoma é que a censura, a partir do AI-5, voltada para temáticas políticas ligadas à esquerda e ao comunismo, recrudesce novamente no sentido da moral. Mas, nota-se que essa moral combatida agora tinha outra conotação: enfrentamento político. Jorge Caê Rodrigues analisa este contexto, explicando que, a partir dos anos 1970, enquanto o Serviço de Censura atuava no campo da cultura,

[...] a polícia realizava a repressão nas ruas. Incumbida de fazer valer a moral e os bons costumes da família brasileira, ‘operações limpezas’, ‘caçadas’ e ‘rondãos’ foram organizados pelas forças policiais, com o fim de retirar das ruas e praças aqueles que eram tidos como ‘depravados’, ‘invertidos’, mas, também, como ‘elementos da ação subversiva’. Nada de novo, exceto a nova caracterização como subversivos.⁸⁰

Rodrigues explica também, de certo modo, como se davam esses controles efetuados pelos micropoderes da ditadura na sociedade, ou seja, aqueles irradiados para além da polícia e dos órgãos estatais, no que tange a esse enfrentamento específico:

⁷⁹ Cf. BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. No próximo capítulo voltará a se falar melhor sobre esse decreto.

⁸⁰ Cf. RODRIGUES, Jorge Caê. Um lampião iluminando esquinas escuras da ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan (Orgs.). Ditadura e Homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EDUFSCAR, 2014, p. 218.

Esse projeto conservador de nação, porém, não estava desconectado da cultura nacional. Ao contrário. Era a expressão viva da concepção de mundo de parte considerável da população brasileira, expressa através das marchas da *Família com Deus pela Liberdade*, dos ativismos da *Liga das Senhoras Católicas* e das constantes correspondências enviadas de todo o país aos órgãos de censura, cobrando maior rigor, servindo como justificativa e legitimação tanto do Golpe como das ações repressoras da [SCDP].⁸¹

Assim, o subversivo, que outrora era apenas o comunista, a partir sobretudo dos anos 1970, quando, como sugere Codato, se efetiva o aparelhamento do aparato repressivo militar, passa a ser também o desbundado. Isso não apenas confundiu a repressão por um curto tempo, e com isso a própria censura, como também gerou um mal-estar generalizado no próprio âmbito interpretativo das esquerdas – como os setores acadêmicos e intelectuais – onde se revela, a partir de então, um grupo que, ao se colocar crítico e indiferente a essa pluralidade expressiva, demonstrou certa faceta autoritária. Deste modo, nota-se que, até certo momento, era o próprio conceito de política que estava reduzido, tanto para o Estado por via dos órgãos censores, quanto para os próprios grupos de esquerda presentes na cultura. O desbunde, até certo ponto, atua nessa lacuna, utilizando da moral e dos costumes como forma de atuação e resistência política. Quando se dá o enfrentamento, sobretudo no campo da cultura, a ditadura passaria a ver tais manifestações também como subversão política. O conceito de subversão criado pelo poder normalizador passava a adjetivar o próprio conceito de corpo: o corpo subversivo. Com a EC de 1969, a ditadura estava livre para executar quaisquer oposições políticas, incluindo aí o corpo desbundado.

Destarte, o que se deve frisar é que, não obstante o aumento gradativo da presença da esquerda na cultura, pensando esse aumento não de forma estrita como em Schwarz, mas a partir da ampliação da própria semântica do conceito de cultura política de esquerda, bem como suas evoluções e transformações, esse aumento não se deu no sentido do crescimento de grupos unidos em uma ideia ou em pautas únicas. Apesar da crescente presença da ideia de esquerda na cultura, nota-se que aquilo que se entendia por esquerda, naquele momento, passava a fazer menos sentido em uma categoria única, e a ser cada vez mais plural em ideias, grupos e sujeitos, tendo em vista tanto o dissenso na questão de se resistir de forma violenta ao Estado autoritário, quanto a defesa de pautas humanistas e de grupos minoritários

⁸¹ Id. Ibid., p. 210.

que passavam a ter voz.⁸² Ou seja, o que passava a fazer parte no fim dos anos 1960 no rol de expressões do campo da cultura, isto é, no espaço que até então era do domínio de uma esquerda tradicional, são variados dissensos, antiautoritários, em oposição ao conservadorismo cultural, que partiam do norte da defesa da dignidade humana e de bandeiras específicas que frisavam a defesa e a afirmação de direitos daqueles até então excluídos da história. Deste modo, o que era da ordem da moral e dos costumes, passava também a ser uma eficaz arma de contestação política. É por isso que se remete já no título desta tese ao conceito de resistências culturais, já que a oposição ao militarismo era sobretudo plural, politicamente, e não pertencente a um conceito único e estanque.

Enfim, novas identidades políticas se constituíam naqueles tempos no Brasil, de forma a revelar um processo de tentativa de exclusão e resistência de tudo que se colocasse alheio a um suposto projeto de esquerda como oposição ao militarismo. Uma pretensão resistida que se fez visível, no caso brasileiro, no âmbito da cultura, o qual aqui se estuda por via do teatro. Um processo que, no próprio âmbito das esquerdas, observando análise feita pelo historiador Eric Hobsbawm, foi responsável pela formação de uma “coligação de grupos e interesses minoritários: de raça, de gênero, preferência de estilos de vidas sexuais e culturais e até mesmo de minorias econômicas”;⁸³ o que, para o autor, tratou-se de algo perigoso na dimensão político-estratégica, pois “ganhar majorias não é a mesma coisa que somar minorias”.⁸⁴ Se no tempo presente isso faz sentido,⁸⁵ pode-se dizer que naqueles tempos, no contexto aqui estudado, principalmente no que se refere à refutação da violência, foi o que permitiu a existência de partes dessa cultura política no país – sobretudo as que não foram à luta armada. Uma questão que perpassa justamente à memória e à história de determinados sujeitos e instituições culturais, como por exemplo, o caso das memórias do grupo paulistano *Teatro Oficina* que aqui se investiga e que se constituiu como um polo de uma cultura política libertária e antiautoritária. Assim sendo, faz-se mais que obrigatória uma breve análise dos pontos de contato entre as resistências culturais no teatro de meados do século XX em São Paulo.

⁸² Deste modo, acredita-se que se deve falar então em culturas políticas de esquerda.

⁸³ Cf. HOBBSAWM, Eric. A política da identidade e a esquerda. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José. *A política dos muitos*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011, p. 349.

⁸⁴ Id. Ibid., p. 349. É mais que conhecida a posição e a militância política de Hobsbawm como um intelectual de esquerda.

⁸⁵ Nota-se cada vez mais uma esquerda fragmentada em pautas únicas, fruto dessa pluralidade que se inicia em fim dos anos 1960 e perdendo espaço no âmbito político-estratégico do jogo democrático.

1.2 Em meio às rupturas no campo teatral brasileiro, a vanguarda

É difícil falar de teatro no século XX no Brasil sem tocar nas ideias de teatro moderno e teatro de vanguarda, não pela não menos imprescindível implicação dos pontos de contato entre arte e vida e de ruptura histórica que se observa em tais conceitos, mas por se fazer necessária uma revisão dos mesmos para se compreender a experiência do teatro nacional e do próprio papel de destaque construído pelo grupo *Teatro Oficina* em seu tempo. Como já analisado antes, partindo da interpretação do teatrólogo Patrice Pavis, observa-se aqui as duas expressões adjetivas ao termo teatro como sinonímias conceituais e neste momento pretende-se revisitar tais conceitos ante à narrativa da estrutura histórica do teatro brasileiro no século XX, construída pela historiografia tradicional. Se é pressuposto que o historiador deve levantar inferências sobre contextos e conceitos históricos, certamente este caminho é uma seara necessária na narrativa presente do conhecimento histórico.

Deste modo, uma questão a se colocar sobre a história do que se entende por teatro moderno no Brasil é o que foi compreendido como “manifestação tardia”, tendo como parâmetro comparativo o que ocorre com outros gêneros artísticos a partir da famosa Semana de 1922, na cidade de São Paulo. Moderno no teatro é tratado pela historiografia tradicional como basicamente o momento em que se pode afirmar que houve certa institucionalização da encenação no teatro, na história. Ou seja, a historiografia clássica tem seu marco datado como manifestação da ruptura do momento de possível ‘compreensão’ do teatro nacional daquilo que se entende por ‘preceitos modernos’, isto é, a união entre texto, interpretação, profissionalização da encenação e um certo rigor técnico e estético, a saber, o ano de 1943 e a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), dirigida por Zbigniew Ziembinski (1908 - 1978), e montada pelo grupo carioca *Os comediantes*.⁸⁶ Sabe-se que, mesmo nos anos 20 e principalmente nos anos 1930, vivenciou-se no teatro do eixo Rio-São Paulo uma transformação qualitativa profunda, institucional e das formas de atuação teatral, justamente a partir de grupos e de sujeitos amadores,⁸⁷ marcas

⁸⁶ Sob a direção de Brutus Pedreira (1904-1964) e Tomás Santa Rosa (1909-1956). Cf. PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 39.

⁸⁷ Membros de uma elite branca, letrada, detentores de todos os meios de produção artística, circulação e apreciação desta arte e que se fizeram visíveis de algum modo.

de um processo que culminaria com a famosa e icônica obra dirigida por Ziembinski no ano de 1943.

Décio de Almeida Prado pontua que “tal milagre explicava-se pelo encontro entre um drama irrepresentável se não em termos modernos e o único homem porventura existente no Brasil em condições de encená-lo adequadamente”.⁸⁸ Já para Sábato Magaldi, “durante muitos anos, nosso teatro permaneceu alheio às propostas estéticas do modernismo”.⁸⁹ Em suas palavras:

cronologicamente, Oswald é o autor dos primeiros textos brasileiros modernos, mas não foi ele quem provocou a modernização do nosso teatro [...] O encontro entre texto e encenação só veio dar-se em 28 de dezembro de 1943, com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na montagem de Ziembinski.⁹⁰

Entretanto, é fato que esse ‘novo teatro’ inaugurado a partir da encenação da peça de Nelson Rodrigues foi a concretização de um projeto estético moldado por expressões de um modo de vida branco, europeu e tinha-se ali um claro projeto de modernização que não pretendia romper com o *status quo* de uma arte de elite. Tal experiência se reflete tanto no caso de *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, como também, por exemplo, e talvez mais ainda, na experiência da Companhia paulistana *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)*, do empresário Franco Zampari, cânone empresarial que se estabelece a ser seguido no período e responsável por gerar uma série de novos agentes e novas Companhias que emergiriam no decorrer dos anos posteriores.⁹¹

Neste sentido, observa-se que o conceito de *moderno* utilizado para se compreender tais experiências faz mais sentido como uma indicação de certa *modernização* que se efetiva no aparato profissional e técnico da cena, ineditamente no país, mas não no mundo, do que, relembrando a definição de teatro moderno de Patrice Pavis, como “uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial,”⁹² que “se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa a rentabilidade financeira”.⁹³

⁸⁸ Cf. PRADO, Décio de Almeida. Op. Cit., 2008, p. 40.

⁸⁹ Cf. MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5º Ed. São Paulo: Global, 2001, p. 295.

⁹⁰ Id. Ibid., p. 295.

⁹¹ Cf. GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

⁹² Cf. PAVIS, Patrice. Op. Cit., 2011, p. 388.

⁹³ Id. Ibid., p. 388.

Apesar da profissionalização do encenador e da institucionalização da encenação, acredita-se que *teatro moderno* não seja um conceito que sugira algum rigor teórico para se definir a experiência tanto dos *Comediantes*, quanto do *TBC*. Concorde-se com Pavis ao pensar que, apesar da institucionalização da encenação, o teatro moderno, como sinonímia de teatro experimental, “é bem mais que um remanejo formal”.⁹⁴ Não se deve deixar de lado a importância da incidência dos progressos técnicos vividos no teatro nacional nos anos 1930, 40 e 50, mas, pensando em um teatro moderno, nas palavras de Pavis, “é preciso que o público compreenda, nela, a função dramática, que esses efeitos novos não se tornem um fim em si para impressionar o espectador, mas que eles participem da elaboração do sentido da encenação”.⁹⁵ Certamente, não estávamos diante disso no Brasil dos anos 1940 e 1950.

De todo modo, é fato, e não há como negar, como sugere Edélcio Mostaço, que nesse contexto o *TBC* “vem, portanto, instituir uma prática teatral inteiramente renovada dentro dos hábitos do teatro de então, especialmente para o público”,⁹⁶ o que, para Prado, constituiu-se como a consolidação de um “novo profissionalismo”⁹⁷ no teatro nacional. Segundo Alberto Guzik,

o Teatro Brasileiro de Comédia ocupa lugar do maior destaque no perfil do teatro brasileiro *moderno*. É companhia de peso no processo de modernização e marco insuperado de realizações. Durante dezoito anos, foi parte da alma de São Paulo, tão integrado nela quanto o Viaduto do Chá, como afirmou certa vez um jornal. Depois foi sendo esquecido e distorcido. Passou à condição de bode expiatório.⁹⁸

E a Companhia de Zampari passa por essa condição de bode expiatório, como apontado por Guzik, justamente quando, gradativamente, com o chegar dos anos 1950 e 1960, o monumental projeto ‘moderno’ *TBC* se mostrava impraticável do ponto de vista econômico, enquanto um modelo de teatro a ser seguido, mesmo para a elite paulistana.⁹⁹ Do mesmo modo, pode-se dizer que isso ocorre quando as trocas de

⁹⁴ Id. Ibid., p. 389.

⁹⁵ Id. Ibid., p. 389.

⁹⁶ Cf. MOSTAÇO, Edélcio. Op. Cit., 2016, p. 23.

⁹⁷ Cf. PRADO, Décio de Almeida. Op. Cit., 2008, p. 43.

⁹⁸ Cf. GUZIK, Alberto. Op. Cit., 1986, p. 219.

⁹⁹ A derrocada comercial do *TBC* se deu simbolicamente com o fechar das portas no ano de 1964, depois de tentar uma sobrevivência sob a direção de Flávio Império. Mas é fato que há sim uma ruptura histórica a partir de então. É a partir desse novo profissionalismo observado na experiência da Companhia que se situa um novo momento do teatro no país, um teatro como instituição, acadêmico, como algo que passava a vivenciar certa prosperidade comercial e de público e que permitiu o surgimento de incentivos e fomentos – públicos e privados – que geraram novos grupos e novas

referências estéticas pertinentes ao teatro, no mundo, passavam a se tornar cada vez mais possíveis e comuns, fato concomitante à complexidade do desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação intercontinentais.

Nota-se na experiência brasileira que, após a inovação do teatro encabeçada pelos grupos amadores do eixo Rio-São Paulo nos anos 1930 e 1940 e cristalizada na Companhia *TBC*, vigorou na cultura nacional uma imagem de teatro como arte de elite, ligada ao gosto do drama. Isso fez com que, gradativamente, as revistas, os *vaudevilles*, as encenações populares, os rituais místicos, o circo e outras formas de espetáculo arraigadas na cultura brasileira desde séculos anteriores, devido ao *status* de diversão e entretenimento, fossem rebaixados da categoria teatro.

Já pelos fins dos anos 1950, novamente como efeito da globalização do conhecimento no mundo das artes e, em específico, no teatro, ocorre outra ruptura estética paradigmática no campo do teatro nacional: o *Teatro de Arena*. O grupo foi idealizado por alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo (*EAD*) na primeira metade dos anos 1950 e foi fundado no ano de 1953, com a estreia nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) da peça *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens.¹⁰⁰ O *Teatro de Arena*, em um primeiro momento, traz uma primeira ruptura profunda à instituição-arte teatro, ao demonstrar, na prática, a possibilidade de grupos menores e amadores produzirem com baixo custo, apontando para a possibilidade de barateamento da estrutura de encenação, revisando o modelo *TBC*, além de uma problematização possível na própria estética no que tange à relação entre palco e plateia: o modelo em arena.¹⁰¹ Edélcio Mostaço explica que,

será o novo espaço em arena que efetivará uma revolução copernicana nos hábitos da fruição teatral de um público que, acostumado à ensimesmada e ensombrada relação frontal à italiana e à leitura da cena da esquerda para a direita, encontrava-se, agora, diante de um espaço circular vazado pelo olhar, quase todo iluminado,

Companhias teatrais focadas, muitas vezes, no culto a um gosto privilegiado, para poucos, na encenação de clássicos ou em dramas burgueses, e principalmente, na arrecadação da bilheteria. Uma ruptura com aquilo que talvez seja tudo o que se opõe ao que se considera como teatro de vanguarda ou teatro moderno, como observado na conceituação de Patrice Pavis.

¹⁰⁰ Integravam a Companhia, José Renato Pécora, Geraldo Mateus, Henrique Becker, Sergio Britto, Renata Blaunstein, Monah Delacy, entre outros.

¹⁰¹ Modelo construído e baseado nos estudos da teatróloga estadunidense Margo Jones. Cf. JONES, Margo. *Theatre-in-the-round*. New York: McGraw Book Coy, 1951. Edélcio Mostaço argumenta que a primeira menção a um teatro em forma de arena a surgir na crônica teatral brasileira deu-se em 1951, através de uma tese subscrita por Décio de Almeida Prado, Geraldo Mateus e José Renato Pécora e encaminhada para o I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, por iniciativa da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Cf. MOSTAÇO, Edélcio. Op. Cit., 2016, p. 27.

permitindo tanto a apreensão da cena quanto dos espectadores sentados no lado oposto.¹⁰²

A segunda ruptura encabeçada pelo *Teatro de Arena* se daria alguns anos mais tarde, na mesma década de 1950, mais especificamente em sua segunda metade, tanto no que tange às inovações cênicas, com a proximidade do ator induzido pela arena e das soluções de iluminação e cenografia implicadas com a nova disposição espacial, quanto ao engajamento político na produção artística, “respaldado no pensamento estético de Lukács e Brecht”.¹⁰³ A partir de 1958 o grupo cria dois importantes institutos, o Laboratório de Interpretação e o Seminário de Dramaturgia, sob a direção de Augusto Boal. O primeiro, segundo Mostaço, “uma experiência de adaptação do sistema Stanislavski à realidade brasileira”,¹⁰⁴ ou “uma busca expressiva do *realismo típico* para personagens cujos traços socioculturais

¹⁰² Cf. MOSTAÇO, Edécio. A questão experimental: a cena dos anos de 1950-1970. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 218-219.

¹⁰³ Id. Ibid., p. 221. Quanto à questão do termo *engajamento*, faz-se necessário um ‘parêntese’, já que se trata de uma categoria tão pertinente àquele contexto. Primeiramente não é pretensão desta tese se ater a este conceito como um problema de escrita histórica para se pensar objeto estudado, ou seja, não se pretende ter como problema histórico se os objetos aqui estudados são ou não engajados – a partir de um conceito específico de engajamento. Portanto, observa-se o conceito sobretudo em seu contexto de produção, isto é, como uma categoria que deve ser devidamente contextualizada, já que foi motivo de disputas de sentidos e apropriações no bojo das resistências culturais à ditadura militar – conforme sugerido por Marcos Napolitano em citação analisada no começo deste capítulo. Neste sentido, a pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda – defensora no âmbito acadêmico, naquele contexto, das vanguardas, ante à posição polarizada da época de que seriam frutos da alienação política e do *vazio cultural* ocorrido sobretudo com o advento do golpe militar – explica essa disputa do período a partir de dois conceitos específicos, a saber: o *engajamento cepecista*, e o *engajamento experimentalista*. Por *engajamento cepecista*, compreende-se a experiência vivida sobretudo pelo grupo *Arena* e seus agentes, que teve como marco maior o fenômeno dos CPCs, sua ramificação. Hollanda explica que, nesta concepção, a partir do anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) do ano de 1962, a partir das próprias perspectivas revolucionárias, o engajamento do artista só poderia ocorrer para a arte popular e por via, imprescindível, da *arte política*. Hollanda explica que *segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos ‘por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atividade revolucionária consequente’*. Na primeira alternativa, alienada, o artista estaria ‘perdido em seu transviamento ideológico’ [...] Na segunda atitude, ‘inconformista’, ele faria parte daquele grupo de intelectuais movido por um ‘vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes’, por uma ‘revolta dispersiva’ e uma ‘insatisfação inconsequente’ [...] A terceira atitude ‘revolucionária e consequente’, o CPC toma como sua: ‘Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural’.

Já quanto à ideia de *engajamento experimentalista*, explica a autora, implicava em pensar a experiência da atuação das vanguardas artísticas que emergem, sobretudo, em fins da década de 1960. Dificilmente esses se denominavam assim naquele período – trata-se mais de uma disputa entorno da apropriação do termo. Para Heloísa Buarque de Hollanda, apesar de diferente da orientação cepecista cunhada em manifesto histórico, pode-se falar em engajamento no caso das vanguardas já que há também nestas *a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração ao debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes, cuja a história de vida, em muitos casos, se submetidas a um exame, revelaria uma atuação próxima às organizações de esquerda, às quais muitas vezes estiveram integrados*. Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. Cit., 1980, pp. 17-37.

¹⁰⁴ Id. Ibid., p. 219.

definidores foram buscados junto às figuras populares e regionais”.¹⁰⁵ Já o segundo, “um laboratório voltado à criação de textos dramáticos, os olhares foram dirigidos para personagens e situações especificamente brasileiras, razão pela qual a perspectiva de classe tornou-se um paradigma [...]”.¹⁰⁶ Com isso, segundo Mostaço, dois importantes passos foram dados, ou seja, um primeiro referente ao fomento dado à dramaturgia nacional, e um segundo no que tange à busca de um modo de atuação mais próxima da nossa realidade e de nossa espontaneidade, “distante do refinamento à italiana do *TBC*”.¹⁰⁷ Além disso, há de se destacar certo protagonismo do grupo *Arena* no que tange à ressignificação dos usos da canção na narrativa dramática, isto é, um uso que fez com que a canção deixasse de se constituir como mero ‘apêndice’ ou suporte do texto, passando a ser encarada como elemento central de significação.

Assim, pode-se dizer que o *Teatro de Arena* inaugura uma nova estética de encenação no teatro nacional, amparada em um “*realismo típico*”¹⁰⁸ e na escolha de peças de dramaturgos brasileiros, uma “tendência nacionalista”,¹⁰⁹ fato que rompeu com a expressão de um conteúdo em que se priorizava as imagens de um modo de vida de uma elite europeia.¹¹⁰ Entretanto, duas coisas não se rompem com o *Teatro de Arena*, por mais que tentadas: a forma narrativa do drama burguês, adaptado para a realidade nacional, e o espaço cênico que, por mais revolucionário que tenha sido naquele momento, seja em questões econômicas, seja de relação com o público, tornou-se mais um ambiente convencional com novas soluções de disposição cênica a ser copiado, do que de subversão ou mesmo de supervalorização dos princípios cenográficos, por via da arte.¹¹¹ Como sugere Pavis, o teatro de vanguarda “não tem particularmente um único tipo de arquitetura ou *cenografia*: o teatro de arena, o teatro explodido, não são mais sinônimos de modernidade”;¹¹² do mesmo modo, a

¹⁰⁵ Id. Ibid., p. 219.

¹⁰⁶ Id. Ibid., p. 219.

¹⁰⁷ Id. Ibid., p. 220.

¹⁰⁸ Id. Ibid., p. 219.

¹⁰⁹ Id. Ibid., p. 220.

¹¹⁰ É nesse sentido que se pode falar em uma estética *nacional-popular*, conceito recorrente sobretudo naquele contexto, utilizado para se especificar o tipo de produção, em diversos campos artísticos, em que se priorizavam autores e temas nacionais e uma arte participativa em busca do contato com povo. Segundo Maciel, seria justamente com a produção do *Arena Eles não usam black-tie*, de 1958, que se iniciou uma produção sistemática e crítica de textos dispostos a representar as classes subalternas, com ênfase para a representação do proletariado cidadão. Cf. MACIEL, D. A. V. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 164.

¹¹¹ Cf. PAVIS, Patrice. Op. Cit., 2011, pp. 389-390.

¹¹² Id. Ibid., p. 389.

conquista de espaços diversos do tradicional, como hospitais, manicômios, fábricas, estádios, apartamentos, praças, mais desorientam o público, do que se coloca como fruto de um vanguardismo teatral. Para o teatrólogo, “o indispensável efeito de desestabilização do já adquirido chegou ao seu cúmulo: tudo é teatro, tudo não o é mais”.¹¹³

Deve-se destacar que a marca característica do grupo, ou seja, o engajamento político a seu modo, passou a fazer parte da Companhia principalmente a partir do ano de 1956, não apenas com a presença e direção de Augusto Pinto Boal (1931-2009),¹¹⁴ como também de atores e dramaturgos importantes para essa configuração, como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Floramy Pinheiro, Riva Nimitz, e outros.¹¹⁵ Um engajamento com bases político-doutrinárias, como notado por Marcelo Ridenti ao analisar as memórias da atriz Vera Gertel acerca daquele contexto:

sobre a presença do PCB no Arena, Vera Gertel esclareceu que ‘havia uma ligação com o PCB, no sentido de que nós fazíamos parte de um Comitê Cultural. É evidente que as reuniões não eram no teatro, nem todos os atores participavam, mas só aqueles que eram ligados à Juventude Comunista’.¹¹⁶

Deste modo, pode-se dizer que o então engajado *Teatro de Arena* trazia para a cidade e para o campo teatral uma proposta inovadora, mas não experimental,¹¹⁷ de arte em contato com o “povo” (representado na busca de novos espaços), de educação pela arte (como a alfabetização embasada no método de Paulo Freire), de opção e valorização do autor nacional (a tendência nacionalista) e de expressão do modo de vida típico popular (a quebra da imitação do modo de vida das elites). Coisas

¹¹³ Id. Ibid., p. 390.

¹¹⁴ Augusto Boal transpunha as técnicas-práticas de encenação por via do método realista construído pelo grupo *Actor's Studio*, tendo em vista seu estágio de estudos realizado nos Estados Unidos. Deste modo, Boal foi responsável pela direção artística do principal momento do *Teatro de Arena* e certamente foi um dos principais responsáveis por dar identidade ao grupo enquanto uma Companhia engajada em uma determinada cultura política de esquerda. Sobre suas propostas estéticas, cf. BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

¹¹⁵ Muitos deles advindos do grupo amador *TPE (Teatro Paulista do Estudante)*. Muitos também eram ligados ao Partido Comunista. Como marco inicial e irrefutável do sucesso da Companhia devem ser lembradas as encenações das peças *Eles não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarniere (trabalho que segundo memórias salva financeiramente a Companhia de fechar as portas) e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1959.

¹¹⁶ Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: UNESP, 2014, p. 88.

¹¹⁷ Isto é, para Pavis, *a experiência deve dizer respeito ao ator, à relação com o público, à concepção da encenação ou à releitura dos textos, ao olhar ou à recepção renovada do acontecimento cênico*. Cf. PAVIS, Patrice. Op. Cit., 2011, p. 389

que eram vistas como meios de transformação social, de conscientização e educação política, práticas pensadas como formas revolucionárias de intervenção na sociedade em busca de mudanças sociais. Era, de algum modo, a *práxis* em busca de transformação social pela arte, a união entre arte e vida, o que Vera Gertel viu como “uma coisa um pouco falha”.¹¹⁸

[...] uma visão romântica do morro, do problema da greve. Na época, a gente já teve a possibilidade de verificar isso. [...] Nós começamos a fazer espetáculos em sindicatos, [...] fizemos um questionário para ver o que eles levavam em conta, o que os operários achavam da peça *Eles Não Usam Black Tie*. Havia perguntas como: “Você acha que o pai está certo, expulsando o filho do morro porque ele furou a greve?” Tinha resposta do tipo: “Não, estava errado”. Porque ele podia ter ganho o filho para a nossa luta; por exemplo, podia fazer uma vaquinha para o filho casar” – mulher [do fura-greve], no caso, estava grávida. A visão era romântica, moralista. O resultado é que não era um teatro participante. A partir disso, *Chapetuba Futebol Clube*, uma peça do Vianna, denunciava a corrupção do meio do futebol. Depois veio *À Revolução da América do Sul*, do Boal, em que se colocava todo o processo eleitoral corrupto que havia no Brasil.¹¹⁹

Este modelo de se fazer teatro como arte participante se tornaria comum em diversos espaços no país. Pensando no eixo Rio-São Paulo, se em São Paulo a vertente militante deve-se, em grande medida, ao grupo *Teatro de Arena*, no Rio de Janeiro, como fruto do próprio grupo *Teatro de Arena*,¹²⁰ os principais nomes da cena ‘politizada’ partem dos sujeitos e das memórias legadas pelo *Centro Popular de Cultura (CPC)*¹²¹ da UNE e em outra linha estética, do grupo *Opinião*.¹²²

Edécio Mostaço esclarece que nos anos 1960,

quando cresce a consciência em torno de uma arte participante, vivamente inseminada pelo Arena, pelos CPCs, pelo Opinião, pelo MCP e, pouco depois, pelo movimento de teatro universitário o panorama mostrava-se colorido, viçoso. Alimentando mais do que a promessa de um efetivo enraizamento cultural e uma ativa mobilização de amplas camadas de público. Tanto que, após 64, foi o teatro o primeiro foco de resistência à ditadura instalada; tribuna,

¹¹⁸ Cf. GERTEL in RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., 2014, p. 88.

¹¹⁹ Id. Ibid.

¹²⁰ Fala-se em fruto pelo fato de que o fenômeno CPC emerge a partir da temporada realizada pelo grupo *Teatro de Arena* no Rio de Janeiro, o que, nas palavras de Marcelo Ridenti, “geraria desmembramentos que redundariam” em sua criação. Cf. RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., 2014, p. 88.

¹²¹ Cf. GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Peseu Abramo, 2007.

¹²² Grupo referenciado, de certa forma, no teatro de revista, nos cabarés literários e em shows musicais. Cf. GARCIA, Miliandre. *Teatro e Resistência Cultural: O Grupo Opinião. Temáticas*, Campinas, 19, (37/38): 161-178, jan./dez. 2011. Deve-se destacar também a produção em 1965 do espetáculo *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

assembleia, comitê de mobilização, os palcos foram utilizados ou para espetáculos reivindicatórios ou espaço de concentração de forças democráticas.¹²³

Esse teatro politizado – a grosso modo, formalmente realista, semanticamente popular e nacionalista, e pretensamente participante – feito pelo *Teatro de Arena* e outros, teve seu auge sobretudo durante a primeira metade dos anos 1960. Tratou-se de uma estética motivada por um idealismo marxista, que foi copiada por outras Companhias profissionais do período já não com a mesma intenção que advinha sobretudo do *Teatro de Arena*, dos *CPCs* e do grupo *Opinião*.¹²⁴ De certo modo, esgota-se até meados desta última década sofrendo diretamente não apenas com a repressão política da censura do Estado,¹²⁵ como também pela falta de representatividade entre as novas gerações e pela crescente presença de um teatro comercial que subverte seu sentido original.¹²⁶ Tal falência deve-se também à presença cada vez mais maçante da indústria cultural naquele contexto, a qual, como há de se imaginar, relegou o teatro idealista, e mesmo o comercial, a um segundo plano, seja por este último não ser um modelo mais adequado e barato de entretenimento das massas (em comparação com o cinema e a televisão), seja pelo primeiro fazer pensar, colocando em risco a ordem estabelecida.¹²⁷

Neste ínterim emerge um tipo de produção não preso ao sentido de uma arte educadora, necessariamente nacionalista, e presa a certos padrões de ‘eticidade’, preconizando justamente certa liberdade intrínseca ao trabalho artístico, certa autonomia que deveria ser respeitada em detrimento de uma arte presa a uma determinada cartilha política, ou mesmo a intenções meramente comerciais. Novamente, pode-se dizer que a globalização do conhecimento nos anos 1960, no caso, o conhecimento estético, leva os ares das vanguardas teatrais internacionais a uma nova geração de produtores, bem como aos antigos receptivos a essas ideias.

¹²³ Cf. MOSTAÇO, Edécio. Op. Cit., 1983, p. 34.

¹²⁴ Como o próprio grupo Teatro Oficina em seus primeiros anos e em algumas poucas produções.

¹²⁵ Como se sabe, enquanto combate, o teatro simbolizou, no período, nas palavras de Dias Gomes, *o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra a ditadura instalada em abril de 64*. Cf. GOMES, Dias. O engajamento: uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano IV, n.2, p.07, jul.1968.

¹²⁶ Deve-se destacar a tentativa de resgate com a encenação de *A Gota d'Água*, de Chico Buarque, por Oduvaldo Vianna Filho em 1975, mas com sentidos e contexto diferentes daqueles vivenciados na década anterior. Cf. HERMETO, Miriam. O Engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar. In. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A Ditadura que mudou o Brasil*. 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 203.

¹²⁷ Com exceção dos grandes espetáculos e festivais musicais de ‘padrão *Broadway*’, importados ou imitados, que passam a ser cada vez mais comuns no Brasil dos anos 1960 e 1970.

Neste último caso, e como precursor das manifestações do teatro experimental no país, insere-se a experiência do *Teatro Oficina* aqui estudado.

Assim, é possível delimitar, a partir de então, o marco em potencial, explorado por esta pesquisa, o qual caracteriza uma transformação na cultura política de esquerda presente no teatro e em sua politização no Brasil da segunda metade dos anos 1960. Ou seja, quando um padrão estético perde representatividade e um novo, experimental, plural, crítico e politicamente libertário, emerge, fruto de um contexto cultural que está em mudança. Deste modo, é inevitável deixar de notar que a relação entre *Teatro de Arena* e *Teatro Oficina* diz muito a respeito dessa ruptura na esquerda, na cultura, e como consequência, no teatro.

Gonçalves e Hollanda, cotejando a trajetória das duas consagradas companhias paulistas – *Teatro de Arena* e *Teatro Oficina* – no decorrer dos anos 1960, as quais estiveram, até o ano de 1966, semanticamente, com produções estéticas muito próximas, com exceção à tendência nacionalista na dramaturgia,¹²⁸ notam que o rompimento entre ambas, ocorre, justamente, a partir da montagem da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, no ano de 1967, produção que, em suas palavras,

[...] “marca essa ‘virada’ libertária na trajetória do grupo que traz para o teatro brasileiro um movimento extraordinário de criação. O desejo de romper com o repertório político da época, ‘com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometida com o Estado Novo e com os desenvolvimentismos posteriores’, levaria o *Oficina* ao encontro de Oswald de Andrade.”¹²⁹

Destarte, voltar-se a Oswald marca, outrossim, o retomar de um projeto de modernismo literário crítico construído e abortado nos anos 1930 – devido à ditadura getulista – montado agora no teatro sob a égide de uma revolução tanto na forma artística, quanto no próprio conteúdo ou interpretação da realidade de fins dos anos 1960. Surge então, a partir da leitura do *Oficina* de Oswald em 1967, um pretenso teatro de vanguarda, autocrítico,¹³⁰ trazendo uma inovação estética,¹³¹ politicamente

¹²⁸ Algo pouco explorado pelo realismo do *Teatro Oficina* durante a primeira metade dos anos 1960.

¹²⁹ GONÇALVES, Marcos A.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 64.

¹³⁰ O qual, em um processo de menos de cinco anos, após a encenação de *O rei da vela* em 1967, atacou e buscou representar a implosão de sua instituição-arte.

¹³¹ Ou seja, ofertando uma linguagem inédita no campo do teatro profissional naquele contexto, buscando romper com os cânones tradicionais do teatro burguês.

alegórico,¹³² comprometido com a crítica à realidade,¹³³ que buscava o acaso na agressão à cultura hegemônica socialmente enquadrada e acomodada do público/plateia¹³⁴ e montado a partir de uma justaposição de imagens cênicas.¹³⁵ Do mesmo modo, um teatro “à margem do grande teatro”,¹³⁶ que reconquistou o espaço cênico¹³⁷ subvertendo-o em cada produção artística, enquanto possível; que explorou a “relação com o público”,¹³⁸ não mais se contentando com a “tola divisão entre diversão e didatismo”¹³⁹ em que se encontrava em suspenso o ator ou a atriz, priorizando aquilo que se passava entre estes e seus públicos; um teatro no qual a produção de sentido não se dava de forma unívoca, onde o sentido não estava mais ligado apenas à estrutura narrativa; um teatro em que a arte teatral deixa sua essência e sua especificidade de lado e, enfim, um teatro em que “o jogo teatral de uma escola ou de uma instituição”¹⁴⁰ passava a ser problematizado.

¹³² Por via da metáfora do roteiro e de alegorias visuais na cenografia, figurino, maquiagem, etc, as quais ofertaram sentidos diversos daqueles ofertados no texto.

¹³³ E aqui é possível compreender o grupo *Oficina* a partir do conceito de engajamento experimentalista, conforme Hollanda (ver nota 103). Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. Cit., 1980, pp. 17-37. E do mesmo modo, próximo daquilo que Denis define, orientado pela teoria do engajamento de Jean-Paul Sartre, como partícipe de uma *escolha ética, vontade de participação, urgência* [...] *que questiona permanentemente a ideia* de teatro. Cf. DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 42.

¹³⁴ Isto é, que procurou, nos espetáculos posteriores à *opus magnum* de 1967, surpreender o público de algum modo, a partir, a princípio, de um deboche cultural, e mais próximo a seu esgotamento nos anos 1970, pela via do conceito de *Te-ato*, colocando o público enquanto atuador partícipe das expressões artísticas, sob a égide da improvisação, algo muito próximo da ideia de *obra aberta* teorizada por Umberto Eco, como uma explicação acerca das formas de indeterminação das poéticas emergentes naquele contexto. Cf. ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965. Sobre o que se refere à agressão simbólica proposta pelo *Oficina*, é inevitável não se relacionar àquilo que Hanna Arendt nomeia de “glorificação da violência” por parte das esquerdas nos anos 1960. Neste sentido, faz-se mister relembrar também, e estender tal interpretação, a paradigmática obra de Frantz Fanon, *Os condenados da terra*, em que o autor coloca a violência, a luta armada dos colonizados frente aos colonizadores, como a única alternativa à subjugação estrangeira e à possibilidade de liberação nacional – apesar do desbunde ter se colocado, muitas vezes, como alternativa à resistência armada candente naquele contexto. Ou seja, uma violência que é assimilada e transposta simbolicamente para o campo da estética e das artes. Neste sentido, Ismail Xavier, por exemplo, aproxima a proposta de violência real de Fanon à violência simbólica da *estética da violência* no cinema novo de Glauber Rocha, como um enfrentamento aos padrões impostos pela indústria internacional, pela arte “civilizada”. Cf. ARENDT, Hanna. *Da violência*. Trad. Maria Cláudia Drummond Trindade. Brasília: Ed. Universidade de Brasília (UNB), 1985; FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. SP: Ed. Civilização Brasileira, 1968; XAVIER, Ismail. Considerações sobre a estética da violência. In: _____. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. SP: Cosac Naify, 2007, pp. 183-197.

¹³⁵ Características estas elencadas por Peter Burger em sua *Teoria da Vanguarda*. Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

¹³⁶ Cf. PAVIS, Patrice. Op. Cit., 2011, p. 390.

¹³⁷ Id. Ibid., p. 390.

¹³⁸ Id. Ibid., p. 390.

¹³⁹ Id. Ibid., p. 390.

¹⁴⁰ Id. Ibid., p. 390.

O grupo *Teatro Oficina* foi fundado no ano de 1958 a partir da reunião de um grupo de estudantes amadores de teatro, com peças autorais, fruto de produções artísticas despojadas de alunos universitários no famoso Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da USP. Um grupo que nos dois primeiros anos de existência passa a ganhar alguns prêmios de escassos concursos de teatro universitários e amadores no país, os quais se tornariam mais comuns a partir daquele momento, o que fez com que, gradativa e relativamente, galgasse um certo reconhecimento nacional a partir do início da década seguinte. A relação com o *Teatro de Arena* se iniciou justamente nesses dois primeiros anos de existência, principalmente devido aos famosos laboratórios de interpretação que ocorriam na sede do grupo *Arena* sob a direção de Augusto Boal, no final dos anos 1950.

A proximidade com o *Teatro de Arena* se estende no início dos 1960 e fez com que o até então premiado e amador *Teatro Oficina* quase se diluísse e acabasse se fundindo com a então já consagrada Companhia da rua Theodoro Baima,¹⁴¹ algo que inclusive era o desejo de alguns. Fato que não viria a se concretizar pela determinação e comprometimento de sujeitos como Etty Fraser, Renato Borghi, José Celso Martinez Corrêa, e outros. Em 1961 o grupo se profissionaliza montando peças de autores engajados internacionais – o que, apesar de se aproximar muito das propostas desenvolvidas no *Teatro de Arena*, foi o principal motivo de diferenciação entre as duas Companhias. Há de se destacar que os dois grupos passavam gradativamente a acentuar certa rivalidade, sobretudo por questões comerciais, já que possivelmente disputavam o mesmo perfil de público, ou seja, estudante, universitário e de classe média.

Se no começo da trajetória do grupo *Teatro Oficina* as referências no realismo psicológico de Constantin Sergeievich Alexeiev (1883-1938), ou apenas Constantin Stanislavski, eram uma máxima de expressão, ainda mais pela presença do ucraniano radicado no Brasil Eugênio Shamansky Kuznetsov (1898-1975), aqui chamado por Eugênio Kusnet,¹⁴² – que traduzia diretamente o teatrólogo russo e ofertava um laboratório de interpretação no espaço do *Teatro Oficina* –, a adentrada no Teatro Épico brechtiano em meio ao realismo stanislavskiano se deu gradativamente no decorrer dos anos 1960. O auge do realismo no *Teatro Oficina* foi

¹⁴¹ Rua onde localizava e que se localiza em dias atuais a Companhia *Teatro de Arena* (hoje curiosamente denominada sob o nome de Companhia *Teatro de Arena Eugênio Kusnet*).

¹⁴² O qual também esteve no auge do grupo *Teatro de Arena*.

o trabalho *Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkí, em 1963, justamente no período da realização de um laboratório de interpretação por Kusnet na sede do *Oficina*. Já a partir do ano de 1964, com a montagem da peça *Andorra*, de Max Frisch,¹⁴³ como sugere o então ator e diretor da Companhia Fernando Peixoto, “Brecht começa a ser devorado nos ensaios”.¹⁴⁴

Para o grupo *Teatro Oficina*, os escritos de Bertolt Brecht acerca do Teatro Épico tornavam-se uma referência prático-metodológica de encenação, presente até o ano de 1966 com a montagem de *Os Inimigos*, de Máximo Górkí. Do mesmo modo, foi referência prático-metodológica de encenação, digerida e amalgamada a outras, a partir do trabalho iniciado no ano de 1967 da montagem tropicalista *O rei da vela*, de Oswald de Andrade – a primeira aqui selecionada para estudo. Esta, uma produção que se diferenciava de tudo que até então fora produzido no teatro nacional e que seguia, de alguma forma, uma tendência inovadora que se pode observar em novas dramaturgias, como as de Antonio Bivar, José Vicente, Consuelo de Castro, Leilah Assunção, Roberto Athayde e outros – os quais caracterizaram a chamada “geração de 1969”.

O ano de 1967, através do grupo *Teatro Oficina* e da encenação da peça de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em termos do texto e interpretação artística, evidenciou um marco temporal e a abertura de um espaço de experiência de um novo momento na história do teatro brasileiro. Surge então na Companhia um projeto artístico enquanto processo, de revisão de valores sociais e estéticos, e que era colocado em prática e vivenciado em um lapso temporal de cerca de cinco anos (1967-1972) – até um primeiro esgotamento ocasionado por diversos fatores.

Um projeto experimentalista, plural e politicamente libertário, que foi observado sob diversas nomenclaturas pela historiografia, mas que aqui será identificado e aglutinado principalmente pela ideia genérica de *desbunde*, simbólica por representar

¹⁴³ Sobre a encenação de *Andorra*, de Max Frisch, encenada pelo grupo em 1964, em estudo anterior realizado por este autor como requisito para a obtenção de grau de Mestre em História, pela Universidade Federal do Paraná, sob a orientação da Dra. Rosane Kaminski, buscou-se compreender como o trabalho já apresentava indícios de uma produção de vanguarda, os quais ficariam muito mais evidentes posteriormente, no recorte temporal que agora é abrangido por este estudo. A dissertação de mestrado foi publicada posteriormente sob o formato de livro. Cf. BONONI, José Gustavo. *Teatro Oficina* - indícios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda. 1º Ed. Jundiaí – SP: PACO, 2014.

¹⁴⁴ Cf. PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. SP: Ed. Brasiliense, 1982a, p. 47.

a inauguração do novo e do desajustado e que é erigido e levado a cabo por artistas que ousaram questionar certo *status quo* da arte. Uma experiência com toda a sua peculiaridade que não se reduziu a uma coloração estética específica ou à apropriação acrítica de referências de uma escola ou instituição. Tal desbunde aqui perquirido representa justamente, consideradas suas vicissitudes, aquilo que um historiador primeiro busca quando infere questões sobre mudanças sociais no espaço e tempo: o momento de transformação cultural. O *Teatro Oficina* de 1967 representa o início do desbunde na sociedade, no campo teatral brasileiro.

O desbunde pensado aqui é o fenômeno cultural que abrange a chamada construção da cena experimental e da marginalidade nas artes no Brasil. É visto aqui como um conceito histórica que se fez ver na produção de inúmeras linguagens artísticas e dentre elas, algumas, as quais, naquele contexto, se fizeram como politicamente antiautoritárias, e que visaram, como vanguardas, uma crítica não apenas às estruturas sociais, como também às manifestações artísticas precedentes e a própria instituição-arte. Consoante Bürger,

a vanguarda se volta [...] contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito da autonomia. Só depois de a arte, no esteticismo, ter-se livrado inteiramente de todos os laços com a práxis vital é que o estético pôde se desenvolver “de forma pura”, o que, por outro lado, tornou reconhecível a outra face da autonomia, a inconsequência social [*gesellschaftliche Folgenlosigkeit*].¹⁴⁵

O que rompia agora com o modo de representação burguesa típica do teatro ocidental contemporâneo não era mais aquele teatro motivado em nome da educação do povo, em nome da conscientização da luta de classes, do proletariado, do didatismo, o qual teve sim seu mérito enquanto ruptura, mas sim um teatro que se expressava a partir da deseducação aos padrões culturais hegemônicos, do deboche e conscientização acerca do controle dos corpos, da comunidade, da autonomia da arte, entre outros. O *Oficina* dá início a um teatro construído a partir de novas formas e abordagens que, de certo modo, estiveram antenadas à crise da palavra no mundo, à crítica aos valores particulares do drama burguês (como o trabalho, a família, o sucesso), à crítica ao marxismo autoritário, às conquistas da revolução sexual, à crítica ao mundo do conhecimento, às questões da loucura e da razão, à alternativa

¹⁴⁵ Id. Ibid., p. 58.

metafísica oriental, às possibilidades de expansão da consciência por meio dos psicotrópicos, entre outros.

Para o teatro, este grupo, no ano de 1967 e sua encenação de *O rei da vela*, marcaram o início de uma nova atitude ante à instituição, à tradição e à exploração comercial, atitude que, como se verá, iniciava-se mergulhada no lamaçal antropofágico oswaldiano. Para a história, nota-se uma nova maneira de se representar a política pela arte, como a adesão de pautas antiautoritárias, libertárias, denunciando os controles dos corpos, que levavam em conta críticas à sociedade, à indústria cultural – cada vez mais agressiva com o aproximar dos anos 1970 –, ao conservadorismo político e à própria cultura salvacionista impregnada em parte das culturas políticas de esquerda daquele contexto.

Adiante, faz-se necessário trilhar um caminho analítico para que se faça mais compreensível tal conceito histórico, base orientadora desse estudo, assim como a nomenclatura que historicamente categoriza a coloração estética que lhe oferece evidência em um primeiro momento, em meio aquele contexto: desbunde e tropicalismo.

Capítulo 2. Tropicalismo e Desbunde

No fim dos anos 1960, no Brasil, é possível se notar o emergir de uma série de produções artístico-culturais expressas por aquilo que aqui se identifica por cultura política do desbunde. E isso se dá justamente pelo fato de estarem sendo propostas atividades artísticas, de diversas formas e por variadas expressões, que referenciavam a realidade daquele momento a partir de um imaginário de uma cultura política que emerge no mundo na segunda metade dos anos 1960 em diante. Imbuídos de um viés político libertário, artistas e intelectuais fizeram de suas expressões culturais, no amplo espectro das artes, e ressalvadas as singularidades, meios que veicularam discursos contra formas de culturas que se pretendiam moralmente normativas e potencialmente autoritárias ao corpo e às corporalidades.

Deve-se entender que, trata-se de uma ruptura cultural que não foi uma especificidade apenas do espaço de experiência brasileiro, mas sim algo que se observa em diversos lugares do mundo ocidental e que se fez visível na história, como “ruptura instauradora”,¹⁴⁶ principalmente, por via do evento francês de maio de 1968. Entretanto, do mesmo modo, defende-se aqui que também não há dúvidas de que aquilo que se mostra no espaço de experiência do Brasil daqueles tempos, apesar de seguir uma tendência internacional de transgressão no âmbito da cultura (como a chamada contracultura), foi heterogêneo, e teve suas peculiaridades.

Assim, este capítulo tem o intuito de discutir e procurar diferenciar tanto aquilo que pode ser entendido metaforicamente como gênero, ou seja, o desbunde, algo que se espraia no âmbito social, quanto aquilo que pode ser entendido como espécies, como por exemplo, o tropicalismo, a tropicália, a arte marginal, e outras. Pretende-se demonstrar que a experiência da ruptura paradigmática do desbunde se fez em evidência em uma série de manifestações estéticas e visuais, singulares, em diversos campos da cultura, portadoras dos sentidos de uma transgressão cultural veiculada pela expressão do corpo e das corporalidades.

Uma cultura política que teve como marca, como sugere Maria Paula N. Araújo, a desconfiança às hierarquias, e às

¹⁴⁶ Para se utilizar um termo do historiador francês François Dosse. Cf. DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru-SP: EDUSC, 2004, p. 15.

[...] convenções e padrões institucionalizados de vida (no que diz respeito a formas de atuação política, modelos familiares e processos de profissionalização); a resistência ao discurso da competência (identificado com o poder constituído); e, principalmente, uma atenção para a questão da diferença, do indivíduo e da subjetividade, valorizando a heterodoxia e a alteridade.¹⁴⁷

Uma máxima desse estudo é que essa transgressão cultural, de modo geral, apesar de fazer-se formal e semanticamente visível em uma primeira fissura à tradição, sob a denominação de tropicalismo, não se reduz a apenas isto e não começa aí. Em uma sociedade em que eram articuladas palavras de ordem tais como contracultura, “teatro de guerrilha, sociedade alternativa, enrijecimento de caráter, antipsiquiatria, volta à naturalidade dos corpos humanos”,¹⁴⁸ surgiram estéticas marginais, tropicais, de guerrilha, conceituais, da violência, da agressão, pós-tropicais, entre outras, que procuraram resistir culturalmente aos autoritarismos no campo da cultura. Assim, os questionamentos acerca das políticas do corpo se fizeram como nortes ideológicos que refletiram “uma estrutura complexa de designação, de integração significativa, de valores, um código coletivo e interiorizado”.¹⁴⁹ Como bem esclarece José Celso em sua experiência,

o tropicalismo nunca existiu. O que existiu foram rupturas em várias frentes. E essa que chamaram de tropicalismo foi uma pequena manifestação dessas rupturas na área cultural. Uma nesga. Meu corpo se mexia por todos os movimentos inspiradores do corpo social de 68. Esses movimentos, corpos celestes em transação, mexiam com tudo.¹⁵⁰

Deste modo, acredita-se que, tendo como pressuposto não tomar o caminho de uma interpretação reducionista, faz-se necessário observar e revisar criticamente as estruturas históricas que levaram ao evento da ruptura do fenômeno midiático tropicalismo, compreendendo-o como fruto de algo maior que o circunda, uma cultura política, e enquanto uma primeira coloração estética de uma considerável transformação que ocorria no âmbito cultural da sociedade. Outrossim, pretende-se aqui compreender e evidenciar a distinção entre tropicalismo e desbunde, caminho que se acredita ser coerente para o desenvolvimento teórico desse estudo.

¹⁴⁷ Cf. ARAÚJO, Maria Paula N. *A utopia fragmentada. As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 185.

¹⁴⁸ Cf. MOSTAÇO, Edécio. Op., Cit., 2016, pp. 156-7.

¹⁴⁹ Cf. ANSART, Pierre. *Ideologias, Conflitos e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 21.

¹⁵⁰ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Longe do Trópico Despótico*. Diário, Paris, 1977. In: _____. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)* SP: Ed.34,1998, p. 126.

2.1 Cultura Política e Desbunde

Observando o paradigma metódico proposto pelo historiador alemão Jörn Rüsen,¹⁵¹ pensa-se aqui que a construção do pensamento histórico em ciência passa pelo processo cognitivo de se criar sentido histórico a partir de um processo de orientação. A construção do conhecimento histórico, na perspectiva de Rüsen, é uma atividade cognitiva que não se resume apenas aos modos de explanação. Essa atividade da razão deve ser vista como um ciclo de procedimentos que em sua aceção orienta a construção do sentido histórico. Para o autor, essa atividade da consciência humana, além de levar em conta sua bipolaridade entre “ciência especializada” e “vida prática” (pressuposto), deve considerar cinco fatores intrínsecos que, em suas palavras, “constituem um sistema dinâmico, no qual um fator leva ao outro, até que o quinto, volta-se ao primeiro”.¹⁵² São eles: a dinâmica de funções (orientação existencial), interesses (carências de orientação no tempo, interpretações da experiência),¹⁵³ as ideias (perspectivas orientadoras da experiência do passado), métodos (regras da pesquisa empírica) e formas (a narrativa).¹⁵⁴

Trata-se, é certo, de fatores que aparecem, em princípio, em todo o pensamento histórico (sobretudo se se toma o termo “método” em um sentido amplo). No entanto, articulados na matriz curricular da ciência da história, eles adquirem a especificidade que permite distinguir o pensamento histórico constituído cientificamente do pensamento histórico comum.¹⁵⁵

Levando em conta a perspectiva do autor, considera-se aqui os termos desbunde e cultura política enquanto ideias, como categorias que pressupõem perspectivas orientadoras da experiência do passado, as quais se complementam e, ao serem observadas juntas, contribuem para organizar os eventos aqui estudados. São ideias estabelecidas a partir das carências de orientação no tempo, no sentido de se organizar o pensamento sobre um determinado evento humano. Deste modo, o título deste subcapítulo traz à tona dois conceitos que serão fundamentais para a

¹⁵¹ Cf. RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica. Teoria da História, os fundamentos da ciência histórica*. Tradução: Estevão de Resende Martins. Brasília: UNB, 2001, p. 35.

¹⁵² Id. Ibid., p. 35.

¹⁵³ Essas duas primeiras, para Rüsen, dizem respeito à experiência da vida prática, a qual, para o autor, jamais devem ser separadas da função do historiador.

¹⁵⁴ Estas três últimas “etapas” referentes ao conhecimento histórico concebido como ciência especializada.

¹⁵⁵ Id. Ibid., p. 35.

compreensão dos objetos de estudo desta tese. O desbunde nomeia um fenômeno de ruptura social no processo histórico. E cultura política se constitui como categoria interpretativa essencial deste fenômeno pela perspectiva histórica.

Juntamente com o primeiro, o segundo estrutura as questões centrais a serem respondidas nesta pesquisa de tese. O desbunde é uma ação, um ato de descompromisso, de transformação cultural, inscrito em uma temporalidade específica. Como toda ruptura, é compreendido pela tradição pelo seu caráter negativo, pejorativo, como sugerido no Brasil dos anos 1960 e 1970, quando se criou o termo como forma de preconceito. Desbundar deve ser entendido como o desvincular com os preceitos e explicações morais e universais aos quais se estavam mergulhados os filtros individuais de interpretação do mundo. A cultura política, citando René Rémond, além de “um poderoso revelador do *ethos* de uma nação e do gênio de um povo”¹⁵⁶ pode ser algo que evidencia, como o caso do desbunde brasileiro de final dos anos 1960 e primeira metade dos 1970, como um poderoso processo revelador do *pathos* social. Pois a cultura política deve ser vista como revolucionária quando rompe com o padrão hegemônico no qual estava estabelecida e descortina não apenas o mundo físico, como também o mundo sensível que organiza ou tenta organizar as coisas sentidas no mundo físico. Cultura política e desbunde se colocam aqui como os conceitos principais a se preencherem com evidências, pois se colocam como as categorias mais pertinentes possíveis para a explicação dos questionamentos dos processos representados pelos objetos que aqui serão estudados.¹⁵⁷

Os estudos sobre as relações entre cultura e política ou cultura e poder não são um fenômeno recente na historiografia, entretanto, também não há dúvidas acerca de suas renovações. A categoria denominada culturas políticas surge justamente dessas novas abordagens e reinterpretações da temática política no

¹⁵⁶ Cf. REMOND, René. Por uma História Política. In: RÉMOND, Réne (org.). *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003, p. 450.

¹⁵⁷ Nega-se a simples reprodução da categoria contracultura, para justamente demonstrar que, apesar de ser uma repercussão geracional de um fenômeno de ruptura no espaço e tempo em escala mundial – que tem como fissura visível devido ao ano de 1968 – foi temperado com o espaço de experiência de cada fenômeno evidenciado. Orienta-se aqui também a não repercutir a ideia de que a onda de transformações estéticas e políticas que se iniciam com o ano de 1968 no Brasil seguindo um fenômeno mundial não pode ser reduzida à experiência do tropicalismo (o que não questiona, de maneira alguma, o estatuto deste conceito imprescindível para se compreender determinada produção de fins dos anos 1960), mas também não se nega que é com o tropicalismo que a fissura dessa cultura política se faz mais evidente.

campo histórico, um conceito que é colocado na “encruzilhada da história cultural com a história política e que tenta uma explicação dos comportamentos políticos por uma fracção do património cultural adquirido por um indivíduo durante a sua existência”.¹⁵⁸ Logo, algo que surge, de certo modo, com o relativismo herdado do giro linguístico e com a quebra de algumas das barreiras das ciências sociais e humanas. Nota-se que a perspectiva cultural amplia enormemente os interesses que, por sua via, são motivados pelas carências de orientação. Os conceitos antropológicos e as próprias estruturas de orientação da antropologia cultural passam a ser um discurso de simbolização possível para a história – e uma alternativa ao viés sociológico.

Para Serge Berstein, o interesse do historiador na identificação de uma cultura política em uma determinada sociedade é duplo:

[...] permite, em primeiro lugar pelo discurso, o argumentário, o gestual, descobrir as raízes e as filiações dos indivíduos, restituí-las à coerência dos seus comportamentos graças à descoberta das suas motivações, em resumo, estabelecer uma lógica a partir de uma reunião de parâmetros solidários, que respeitam ao homem por uma adesão profunda [...] Mas, em segundo lugar, passando da dimensão individual à dimensão coletiva da cultura política, esta fornece a chave que permite compreender a coesão de grupos organizados à volta de uma cultura.¹⁵⁹

Berstein reforça para “o carácter plural das culturas políticas num dado momento da história e num dado país”,¹⁶⁰ portanto, não se trata de falar de uma cultura política específica, mas sim de culturas políticas plurais que disputam espaços simbólicos na sociedade, como as artes. Desta forma, entende-se que as culturas políticas não dizem respeito a um fenómeno fixo, mas sim a “um produto da história que nasce em um momento preciso, em função de circunstâncias particulares”,¹⁶¹ e parte-se do pressuposto de que esse produto histórico “evolui em razão da conjuntura e da influência das culturas políticas vizinhas e declina em seguida por desaparecimento quando ela cessa em responder os anseios da sociedade”.¹⁶²

Como aponta a historiadora Martha Abreu, embora o conceito cultura política seja comumente utilizado para se pensar as grandes ideias políticas como o nacionalismo, o republicanismo e o socialismo, ele também abre a possibilidade para

¹⁵⁸ Cf. BERSTEIN, S. A cultura política. In: RIOUX; SIRINELLI (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 359.

¹⁵⁹ Id. Ibid., p. 362.

¹⁶⁰ Id. Ibid., p. 350.

¹⁶¹ Cf. BERSTEIN, Serge. *Les cultures politiques en France*. Paris: Le Seuil, 1999, p. 21.

¹⁶² Id. Ibid., p. 21. Tradução nossa.

se pensar o âmbito do combate político cotidiano mesmo enquanto normas, crenças e valores partilhados por um pequeno grupo. Em suas palavras: “uma cultura política irrigaria um grupo humano com canais de expressão, que, evidentemente, variaram enormemente no tempo e espaço”.¹⁶³

Mas algumas questões são pertinentes para que se desenvolva tal articulação conceitual: qual a noção ou o conceito de política que seria compatível com a cultura aqui estudada? Por que essa cultura deve ser considerada como política? Assim, como escapar de um determinismo do mundo das ciências sociais que relega ao conceito de político apenas o objetivo de tomada do poder? Pensa-se que o conceito de política em Hanna Arendt ajudará a responder os conceitos e lapidar a articulação das ideias de desbunde e cultura política.

Rodrigo Duarte explica que, para Arendt, a ruptura com a tradição, um contexto irreconstruível e pertinente à produção do conhecimento contemporâneo, implica justamente o “esvaziamento da lacuna entre o passado e futuro”,¹⁶⁴ ou seja, justamente “a perda do sentido de orientação para lidar com a história, seus acontecimentos e o arcabouço de conceitos que nos foi legado”.¹⁶⁵ Explica Duarte que, para Arendt, em tempos de incerteza e de desorientação quanto dos fundamentos “capazes de determinar normativamente o certo e o errado, o belo e o feio, o justo e o injusto”,¹⁶⁶ era preciso, citando a teórica, “começar a pensar como se ninguém antes houvesse pensado para então começar a aprender de todos os demais.”¹⁶⁷

Segundo Duarte, Hanna Arendt não estaria, nesse sentido, defendendo certa fundamentação metodológica de se iniciar tudo de um marco zero, ou começar tudo de novo negando toda e qualquer tradição, mas, antes, o reconhecimento do esmaecimento contemporâneo da autoridade e da coesão da tradição, ou seja, de reconhecer que,

¹⁶³ Cf. ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de História. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, M^a. Fernanda Baptista; GOUVÊA, M^a. de Fátima Silva (Orgs.). *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 412.

¹⁶⁴ Cf. DUARTE, Rodrigo. ‘Hanna Arendt e o pensamento político: a arte de distinguir e relacionar conceitos’. *Argumentos*, ano 5, n. 9 – Fortaleza, jan./jun. 2013, p. 43. Neste sentido, explica Duarte que o pensamento de Arendt está *diretamente relacionado à concepção de que a tradição metafísica se esgotou enquanto tal, de que o fio de Ariadne se rompeu e o passado já não ilumina mais o presente, como já o havia intuído Alexis de Tocqueville na primeira metade do 19*. Id. Ibid. p. 43.

¹⁶⁵ Id. Ibid., p. 43.

¹⁶⁶ Id. Ibid., p. 43.

¹⁶⁷ Cf. ARENDT, Hanna. (1979) apud, DUARTE, Rodrigo. Id. Ibid., p. 43.

[...] com a ruptura de seu fio condutor nos restam apenas fragmentos de conceitos e de experiências de pensamento, os quais não mais pode ser rejuntados e recompostos de maneira a formar um todo coerente, embora tais fragmentos constituam o único material com o qual podemos continuar a pensar, promovendo um contínuo ajuste de contas entre passado e presente.¹⁶⁸

Assim, Duarte demonstra que, apesar de turvo, o procedimento utilizado pela autora para resolver seu modo de pensar, sem as referências da tradição, estava ancorado, citando afirmação da própria autora, na “experiência”,¹⁶⁹ apesar dele ressaltar expressamente que ela, evidentemente, não nega “o caráter abstrato, teórico e conceitual de seu pensamento, nem propõe alguma forma de empirismo metodológico como base de desenvolvimento de suas pesquisas”.¹⁷⁰

Deste modo, Arendt sugere que o pensamento político não deve se alhear ante aos acontecimentos políticos contemporâneos, mas por outro lado, tal pensamento deve voltar “sua atenção para as experiências políticas originárias que estão na base dos conceitos políticos tradicionais”.¹⁷¹ Assim Arendt orienta sua definição de política enquanto liberdade e considera como central o direito à palavra, pois a palavra, como ação, é constituída, como discurso, na “pluralidade dos homens”,¹⁷² na relação estabelecida “entre-os-homens”¹⁷³ no espaço público.¹⁷⁴ Faz-se imprescindível destacar que esta pluralidade, na acepção da autora, consiste justamente na “convivência entre diferentes”,¹⁷⁵ ou seja, na harmonia das singularidades individuais.

O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isto, por sua vez, só é possível porque cada homem é singular, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo. Desse alguém que é singular pode-se dizer, com certeza, que antes dele não havia ninguém.¹⁷⁶

¹⁶⁸ Id. Ibid., pp. 43-44.

¹⁶⁹ Cf. ARENDT, Hanna. (1979) apud, DUARTE, Rodrigo. Id. Ibid., p. 46.

¹⁷⁰ Id. Ibid., p. 46.

¹⁷¹ Id. Ibid., p. 46.

¹⁷² Leia-se ‘homens’ como pessoas. Cf. ARENDT, Hanna. *O que é Política?* Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004, p. 21.

¹⁷³ Id. Ibid., p. 21.

¹⁷⁴ Para Arendt, se a ação, como início, corresponde ao fato do nascimento, se é a efetivação da condição humana da natalidade, o discurso corresponde ao fato da distinção e é a efetivação da condição humana da pluralidade, isto é, do viver como ser distinto e singular entre iguais. Cf. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 191.

¹⁷⁵ Cf. ARENDT, Hanna. Op. Cit., 2004, p. 21.

¹⁷⁶ Cf. ARENDT, Hanna. Op. Cit., 2001, p. 191

Muito próximo da ideia de Arendt, Jacques Rancière observa que a racionalidade da política se dá justamente no dissenso, todavia, sob o princípio da igualdade. Em suas palavras:

a política, em última instância, repousa sobre o único princípio: a igualdade. Só que esse princípio só tem efeito por um desvio ou uma torção específica: o dissenso, ou seja, uma ruptura nas formas sensíveis da comunidade.¹⁷⁷

Assim, acredita-se que o desbunde pensado aqui deva ser compreendido como político por pressupor o direito à palavra, com conceitos, ideários e modo de expressão próprios, no espaço público, em meio à opressão do autoritarismo de Estado e de uma hegemonia cultural burguesa. Do mesmo modo, a partir do dissenso, o desbunde procura ressaltar aspectos de liberdade que implicam sim em uma busca de poder, mas não como objetivo de tomar o controle do poder do Estado, mas sim de retomar o poder de controle do corpo.

Neste sentido, a arte, como um fenômeno político, que se dá na esfera pública, na partilha do sensível,¹⁷⁸ que articula a linguagem, é o meio principal pelo qual a ruptura da cultura – como o desbunde – ganha evidência no mundo social. No Brasil não foi diferente e, indubitavelmente, é por via da análise do tropicalismo que, acredita-se, deva-se trilhar o curso para se compreender esse fenômeno, mas, como já mencionado, não se deve de maneira alguma se resignar apenas a tais referências.¹⁷⁹ É no tropicalismo sim que se pode observar uma ruptura instauradora na história, a qual o imaginário de uma cultura política libertária e progressista primeiramente se evidencia, mas deve-se notar que há uma continuidade, uma permanência, para além desta estética. Outrossim, observadas tais distinções, acredita-se que faz mais do que necessário compreender os pormenores históricos e hermenêuticos, tanto do que se entende aqui por tropicalismo, quanto pelo que se designa desbunde.

¹⁷⁷ Cf. RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A Crise da Razão*. São Paulo; Companhia das Letras, 1996, p. 370.

¹⁷⁸ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

¹⁷⁹ Alguns estudos que observam o caráter crítico das expressões artísticas do período, observam apenas o fenômeno estético do tropicalismo como algo que flerta com uma possível definição de política.

2.2 O desbunde nas artes e suas raízes tropicalistas

Pode se dizer que o desbunde se fez ver na produção artística pela fagulha do tropicalismo, por volta do ano de 1967, primeiramente, com mais eloquência, na música, estabelecendo-se depois como um ato de rebeldia formal e semântica manifestada sob várias formas e singularidades artísticas. Mas vai além e aquém. Observa-se neste ponto a principal diferença daquilo que se entende aqui por desbunde e por tropicalismo nas artes, isto é, este último, entendido como um movimento, mais ou menos organizado, com peculiaridades visuais e expressivas que lhe são próprias, espécie de um fenômeno maior que se deu em diversas esferas da cultura.

O desbunde se expressa como ruptura paradigmática que se faz visível concomitantemente no campo social e no estético e artístico, como um conceito que abrange as ideias de tropicália, tropicalismo, marginália, contracultura, *underground*, pós-tropicalismo, entre outras designações.

O brasilianista Christofer Dunn, assim como a historiadora Heloísa Buarque de Hollanda, sugeriram a ideia de um possível *pós-tropicalismo*,¹⁸⁰ termo que se mostra abrangente, mas que destaca a sobrevivência de algo relacionado ao movimento tropicalista. Para Dunn, o pós-tropicalismo é como uma contracultura com traços “afrodiaspóricos”. O autor localiza o fim do movimento tropicália a partir de uma data certa, “dezembro de 1968”, e sugere que o movimento “inspirou artistas e grupos emergentes identificados com uma corrente ‘pós-tropicalista’ na MPB”.¹⁸¹

Neste sentido, quanto à ideia de pós-tropicalismo, concorda-se com Coelho, quando sugere que,

o uso do prefixo *pós* aparece, em primeiro plano, como elemento de neutralização do evento o qual representa (ou movimento cultural, nesse caso), na medida em que só pode ser compreendido na sua relação com o que veio antes – nesse caso, o tropicalismo. Esse processo, além de supervalorizar o tropicalismo como evento central (canônico) de toda uma produção cultural, acaba por reafirmar o estigma de menor ou transitório que a cultura marginal carregaria.¹⁸²

¹⁸⁰ Cf. DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim*. A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora da Unesp, 2009, p. 190; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Op. Cit., 1980.

¹⁸¹ Cf. DUNN, Christopher. Op. Cit., 2009, p. 187. Dunn foca especificamente no fenômeno musical do tropicalismo e o que ele chama de pós-tropicalismo, a versão da contracultura brasileira.

¹⁸² Cf. COELHO, Frederico. Op. Cit., 2010, p. 222.

O historiador Frederico Coelho sugere que há uma diferença fundamental a se levar em conta entre os conceitos de tropicalismo musical e de tropicália. Para o autor, a tropicália vai aquém e além dos marcos temporais 1967-1968, os quais delimitam o que ele define apenas como o movimento musical denominado *tropicalismo*, assim como vai além de seus participantes e suas intenções, os quais, nas palavras de Coelho, buscavam “regenerar o tecido cultural brasileiro, criticar o populismo nacionalista, retomar a linha evolutiva da música popular brasileira no mercado pop etc”.¹⁸³

Para Frederico Coelho, a tropicália, “chega em 1967 como um momento de radicalização cultural”,¹⁸⁴ como algo que já vinha sendo construído em trabalhos anteriores, como os de Glauber Rocha, Hélio Oiticica e de artistas concretos, e em sua acepção, “definiu o que viria a ser feito depois pela marginalia”¹⁸⁵ no início dos anos 1970. Nas palavras do autor:

o modismo em torno das ações dos músicos baianos acabaria por diluir em um mesmo caldo ralo o radicalismo cultural desses autores [Glauber, Oiticica e artistas concretos], processo inevitável devido à superexposição vivida por esses e que trouxe à tona a divisão que marcaria a formação do grupo marginal da década de 1970.¹⁸⁶

Concorda-se com a constatação de Frederico Coelho acerca da abrangência da noção da ideia de tropicália, para além do *ismo* sugerido pelo jornalista Nelson Mota no começo de 1968, no jornal carioca *Última Hora*, quando procurou definir o movimento que “explodia nas paradas”. No entanto, acredita-se que o fenômeno que se fez evidente pelo campo da música, e que também esteve presente em outros campos artísticos, seja fruto do mergulho de um projeto de tropicália, ainda não assumido assim, na indústria cultural. Deste modo, compreende-se tropicália e tropicalismo como categorias indissociáveis; como sugere Rogério Duarte, sendo citado pelo próprio Coelho, se o tropicalismo deve ser entendido como “o momento de um movimento que começou muito antes”,¹⁸⁷ logo, é algo pertencente a este movimento.

¹⁸³ Id. Ibid., p. 118.

¹⁸⁴ Id. Ibid., p. 118.

¹⁸⁵ Id. Ibid., p. 118.

¹⁸⁶ Id. Ibid., p. 115.

¹⁸⁷ Cf. DUARTE, Rogério. Momento do Movimento. In: *Tropicália 20 anos*. São Paulo: SESC, 1987, apud, COELHO, Frederico. Op. Cit., 2010, p. 118.

Frederico Coelho procura compreender a fundo os aspectos da cultura pós-1968 para além das categorias tropicália, tropicalismo, contracultura e pós-tropicalismo, dando ênfase às especificidades do que chama de estética marginal. Todavia, não analisa do mesmo modo a amplitude e a própria tradição daquilo que engloba a expressão marginal. Aquilo que Coelho delimita enquanto cultura e arte marginais, características do início dos anos 1970, aqui se observa como algo compreendido pelo conceito de desbunde, pelo fato de se entender que a estética marginal é expressão da experiência de ruptura vivida no tecido social anos antes, experiência de uma nova cultura política que se expressa na estética e nas artes.

Como observado pelo próprio Coelho, o desbunde, enquanto “um termo pejorativo que aparece em praticamente todos os trabalhos (inclusive contemporâneos ao evento) sobre a cultura marginal”,¹⁸⁸ sugere a essência do ser e de se representar enquanto marginal: o comportamento desviado, a linguagem corrosiva, o sarcasmo, a sexualidade, a violência simbólica, etc. Estar mais à margem ou permanecer ali é uma escolha característica da ruptura cultural do desbunde.

Deste modo, parte-se do pressuposto de que a tropicália é uma expressão que nasce de – e possivelmente contribui para dar continuidade a – uma cultura política libertária, e que é um sintoma de um desbunde nas artes que tende a se radicalizar a uma arte marginal. É uma estética que perde força política em sua versão *pop* a qual abusa de símbolos próprios ancorados em uma estetização de elementos de brasilidade, mas que tem uma continuidade evidente no âmbito das artes como sintoma de parte de um pensamento político e cultural de uma época, de grupos de pessoas que se fizeram em evidência pela via da expressão do comportamento desviado. Estudar a tropicália, o tropicalismo, a marginália, as chanchadas, entre outras, é, enfim, voltar-se os olhos a uma arte desbundada.

Não é por acaso que a primeira encenação trabalhada nesta tese, como sistemática do estudo das expressões do desbunde no teatro, é um dos principais símbolos do tropicalismo: *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, produzida pelo *Teatro Oficina* no ano de 1967. Deste modo, faz-se mister um foco maior na ideia de tropicália.

Por tropicália (ou tropicalismo em sentido estrito), entende-se a arte desbundada, com traços formais e semânticos característicos, pluriartística, que se

¹⁸⁸ Id. Ibid., p. 222.

expressou e ganhou visibilidade como movimento a partir de 1967 no Brasil.¹⁸⁹ Arte desbundada porquanto tem no corpo e na corporalidade o foco do redimensionamento do aspecto sensível da arte e a promoção, enquanto forma e conteúdo, da ruptura com as tradições. Já seus traços característicos se expressam justamente na justaposição de imagens, no simbolismo, em certo padrão narrativo ilógico, na ruptura da linearidade narrativa (visual e textual), nas referências da *pop art* e do psicodelismo, na opção por cores fortes e vibrantes, na interpretação de mundo de uma cultura política libertária e antiautoritária, e principalmente, na busca por expressar fragmentos de brasilidade.

Concorda-se com Celso Favaretto quando o autor situa nos festivais de músicas o surgimento midiático do que seria chamado de movimento tropicalista. Para o autor, as obras *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso e *Beat Boys*, assim como *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil e Rogério Duprat, lançadas no *III Festival da Música Popular Brasileira*, em outubro de 1967, foram marcos “porta-vozes” desse movimento específico. Neste sentido, seguindo a acepção de Celso Favaretto, constata-se que a obra *Alegria, Alegria* deve ser destacada como marco para o movimento por apresentar uma característica central que o define: “uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos”.¹⁹⁰

Desta maneira, constata-se que foi na música que o movimento tropicalista, ancorado em elementos visuais e no *happening*, teve maior visibilidade, liderado sobretudo pelos cantores *Caetano Emanuel Viana Teles Veloso* e *Gilberto Passos Gil Moreira*, “surpreendendo um público habituado a vibrar com declarações de posição frente à miséria e à violência”.¹⁹¹

Uma experiência artística radical não poderia deixar de investir contra a ordem social estabelecida, embora sem se restringir às tarefas revolucionárias. O trabalho deles foi especificamente artístico, mas a política não estava ausente pois respondera à situação do movimento militar de 64, ao produzir linguagem de mistura, que corrói as ideologias em conflito e rompe o círculo do bom gosto ou das formas eleitas, dialetizando a produção cultural.¹⁹²

¹⁸⁹ Pluriartístico, pois o movimento emerge na música e perpassa por outras artes, como as artes visuais, o cinema, o teatro, etc.

¹⁹⁰ Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália. Alegria, Alegria*. 4º ed. Cotia, SP.: Ateliê Editorial, 2007, p. 21.

¹⁹¹ Id. Ibid., p. 21.

¹⁹² Id. Ibid., p. 143.

Desse movimento, surgiram bandas, músicos, autores/letristas, poetas e cantores de diversos tipos que marcaram a história do desbunde na música, tais como Gal Costa, Júlio Medaglia, Tom Zé, Torquato Neto, Damiano Cozzela, Wally Salomão, Tutty Moreno, Jorge Ben, Lanny Gordin, Jards Macalé, José Capinan, *Os Mutantes* (que revelaria Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias), *Os Baobás*, etc. Com o final dos anos 1960 e o adentrar dos anos 1970, ancorados em um experimentalismo artístico e relativamente despreocupados com o padrão comercial e com a arte política cepecista, emergiram inúmeras bandas e artistas musicais alternativos, já não voltados para a estética tropicalista, mas com o mesmo, senão maior, descompromisso com a tradição. Outrossim, com a exacerbação do corpo na obra (por via tanto do ‘desvio’ comportamental e do foco nas questões da sexualidade, quanto da performance, ritmos, figurinos, maquiagens e cabelos), o deboche, o foco na ação performática, os *happenings*, a forte ligação com os psicotrópicos, a psicodelia, e as referências absorvidas da cultura *hippie* e da contracultura no mundo, surgiram outros ícones da cultura desbundada como, entre outros, *Novos Baianos* e *Secos e Molhados*.

Nas artes visuais, as produções do artista Hélio Oiticica (1937-1980), intituladas *Tropicália* (imagem 1), apresentadas no ano de 1967, sugerem, não apenas o termo ao movimento tropicalista, como também as bases visuais e sensoriais – ambientais – exploradas para a sua afirmação enquanto identidade de um movimento. *Tropicália* surge na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em abril de 1967 – a qual tinha como objetivo principal apresentar vertentes diversas das vanguardas brasileiras, como a *arte concreta*, o *neoconcretismo*, a *nova figuração* – e, a grosso modo, se resume em cabines que aparentavam residências simples em meio à natureza domesticada, denominadas *PN2* (1966): *Pureza É um Mito*; e *PN3* (1966-1967): *Imagético*. O pesquisador Jorge Caê Rodrigues descreve a famosa obra de Hélio Oiticica como “um labirinto cheio de sons, plantas, araras, onde se pisa em areia, terra e água, para no fim dar de cara com uma TV”.¹⁹³

¹⁹³ Cf. RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais* - Design, música e tropicalismo. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2007, p. 45.



Imagem 1: *Tropicália*, penetráveis PN2 «Pureza é um mito», PN3 «Imagético». Hélio Oiticica, 1967. Acervo: Museu Reina Sofia.

Para Paola Berestein Jacques, *Tropicália* seria “um mapa vivido, uma espécie de cartografia sentimental dos locais vivenciados no Rio e, mais particularmente, no morro da Mangueira”.¹⁹⁴ Estavam postas não apenas a relação entre o rural e urbano, entre o novo e o arcaico,¹⁹⁵ as paisagens e a referência à flora estereotipada, a partir de um quadro imagético orientado por uma espécie de “kitsch tropical”,¹⁹⁶ mas principalmente, as referências dos elementos de brasilidade advindas com aspectos referentes ao corpo na ‘obra’ e à ‘obra’ no corpo. Sabe-se que o apego de Oiticica ao morro da mangueira advinha do hábito da cocaína, algo que ele sempre declarou simpatia e que não deixa de ser parte da casuística desta tese.¹⁹⁷

As instalações de *Tropicália* reforçam a emergência do corpo como questão central da arte, aspecto que havia sido exemplarmente enunciado com os famosos *Parangolés* a partir de 1965, as “capas-estandartes” (algo que demonstra, de algum

¹⁹⁴ Cf. JACQUES, Paola Berestein. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 82.

¹⁹⁵ Ainda mais que no período as pessoas vindas do interior se constituíam como os principais ocupantes das comunidades à margem do urbano.

¹⁹⁶ Cf. DUNN, C. Op. Cit., 2009, p. 147.

¹⁹⁷ Já que há uma forte identidade advinda do elo representado entre o uso de psicotrópicos e o desbunde. Esta referência a sua relação com a cocaína não se trata de uma finalidade de curiosidade extra acadêmica com a vida de Oiticica, longe disto, mas como se verá, este era um vínculo que traria uma identidade política de transgressão ao discurso dos desbundados.

modo, a antecipação de uma arte desbundada, à nível da visibilidade da crítica). As obras de Oiticica se caracterizavam pelo envolvimento corporal, espaços onde os conceitos de instalação, performance e ambientação eram sugeridos à experiência dos expectadores. Favaretto caracteriza tais obras do artista carioca como importantes exemplares do efeito de “incorporação”¹⁹⁸ na arte dos anos 60 e 70, em que o corpo opera como elemento que amplia a dimensão sensível da arte, “configurando uma poética do instante e do gesto, da ação e do comportamento, abrindo assim o campo de um além da arte”.¹⁹⁹

Um dos índices mais eloquentes dessa motivação maior advinda da cultura naquele contexto, ecoando nas artes, e que abrange o processo que foi denominado pelo artista Hélio Oiticica de “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”,²⁰⁰ foi a ação performática *O Corpo é a Obra*, protagonizada pelo artista português Antônio Manuel da Silva Oliveira. Ao ficar nu diante do público na abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, que ocorreu em 15 de maio de 1970 nas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (imagem 2), o artista expressou suas motivações e crenças a partir de uma atitude no mínimo polêmica para os padrões da época. Inclusive para os padrões artísticos, dos quais sem dúvidas, mesmo na época, já se esperava discursos polêmicos e excêntricos. Antônio Manuel, que era amigo de Oiticica e que três anos antes havia participado de *Tropicália*,²⁰¹ “enviou a si mesmo”, como obra, para inscrição no Salão, ou seja, propôs seu próprio corpo como arte, o qual, como era de se esperar, ficaria em exibição pública durante o período de duração da exposição. Com a recusa do júri, o artista decide, com uma colega, no dia da abertura, tirar a roupa perante os presentes, proclamando em alto tom que ele era a própria obra.²⁰²

¹⁹⁸ Termo que é apropriado pelo autor do próprio léxico do artista. Cf. FAVARETTO, Celso. Incorporação: corpo e política nos anos 60 e 70. In: FREITAS, Arthur; GRUNER, Clóvis; REIS, Paulo; KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius. *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016, pp. 163-177.

¹⁹⁹ Id. Ibid., p. 167.

²⁰⁰ Cf. OITICICA, Hélio in FAVARETTO, Celso. Op. Cit., 1992, p. 130.

²⁰¹ Cf. FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. SP: Edusp, 2014.

²⁰² Id. Ibid. Dessa ação performática nasceu uma obra denominada *Corpobra*, também de 1970, que consiste numa caixa de madeira com a parte de baixo preenchida com serragem, de cerca de dois metros de altura, a qual molda a ampliação de uma foto de Antônio Manuel no ato de sua performance histórica no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), mas com a genitália censurada por uma tarja preta. A obra sugere interação com o espectador dada no acionamento de uma alavanca atrás do caixote que faz baixar uma segunda foto, agora sem a tarja de censura, exibindo-o, como na ação, nu.



Imagem 2: *O Corpo é a Obra*. Antonio Manuel, 1970.

Segundo o pesquisador Artur Freitas, em *O Corpo é a Obra*, de 1970, para além da recusa e transgressão a certo regramento institucional de legitimação da arte, “havia também um sentido vagamente ‘contracultural’, de negação dos valores dominantes, misto de ativismo político e revolução comportamental”.²⁰³ A atitude desbundada do artista português Antônio Manuel, no contexto brasileiro de intensificação da repressão militar, evidenciava que, nas palavras de Artur Freitas, “a tônica da liberdade existencial desde logo se transfigurou em liberdade civil, e os temas da arte como ‘vida’ ou como ‘política’ tornaram-se extremamente permeáveis entre si”.²⁰⁴

Ainda no campo das artes plásticas e visuais, além de Hélio Oiticica e de Antônio Manuel supracitados, faz-se mister referenciar como precursores de uma arte do corpo e de uma arte performance, entre o fim dos 1960 e primeira metade dos 1970, entre outros, Wesley Duke Lee, Lygia Clark, Paulo Bruscky, Ivald Granato, Ligia Pape e Artur Barrio.

²⁰³ Id. Ibid., p. 303.

²⁰⁴ Id. Ibid., p. 305.

No cinema, *Terra em Transe*, de Glauber de Andrade Rocha (1939-1981), foi referência de um movimento, o que pode ser notado tanto no que tange à temporalidade de emergência – 1967 (ano de estreia do longa) é o ano de expressão midiática do tropicalismo –, quanto por ser referência artística assumida por aqueles que criavam naquele momento a partir de signos do desbunde (tal como Caetano Veloso, José Celso, e outros). *Terra em Transe* tem como características centrais a quebra da estrutura narrativa, a desestabilização dos paradigmas de conteúdo e de expressão formal.

É interessante notar como também o cartaz do filme de Glauber Rocha exhibe aspectos relevantes da estética tropicalista, alguns dos quais podem igualmente ser observados em produções de outros campos artísticos. As imagens 3 e 4 retratam, respectivamente, o cartaz de *Terra em Transe* e a capa do LP *Caetano Veloso* (1968), ambas expressões gráficas produzidas por Rogério Duarte (1939-2016), e que podem ser vistas não apenas como ícones das visualidades buscadas pelos tropicalistas,²⁰⁵ como também enquanto ruptura narrativo-visual, característica que advém com o *design* tropicalista. Nelas, se observam, além das cores vibrantes, chapadas e complementares (vermelho e verde), um elemento afim que toca igualmente às produções: a colagem ou a justaposição de imagens – fotografia e ilustração –, e com isso, a quebra da convenção narrativa. Tanto as características cromáticas, quanto as de composição formal evidenciam referências no universo *pop*, bem recebido também no campo da publicidade e do *design* gráfico da época.²⁰⁶ Particularmente a capa do disco de Caetano exhibe, além dos aspectos acima tratados, referências no *Art Nouveau* (nas curvas do cabelo da mulher e na fonte tipográfica, que também faz referência ao *design* psicodélico da época, de formas curvas e distorcidas²⁰⁷) e no Surrealismo, “pelo tom incomum e irreal, estimulando a imaginação e o inconsciente”,²⁰⁸ mediante a figuração apresentada. É importante destacar as sugestões tropicalistas desta figuração do LP de Caetano; na posição de

²⁰⁵ Rogério Duarte foi um dos principais interlocutores das visualidades do movimento tropicalista no campo do Design gráfico.

²⁰⁶ Cf. OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de. *O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970*. 2014. 145f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2014.

²⁰⁷ Id. Ibid.

²⁰⁸ Id. Ibid., p. 82.

Cauhana T. de Oliveira, trata-se justamente de “uma ironia à visão de Brasil como espaço paradisíaco e sensual”.²⁰⁹



Imagem 3: Cartaz da obra *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Arte de Rogério Duarte, 1967.

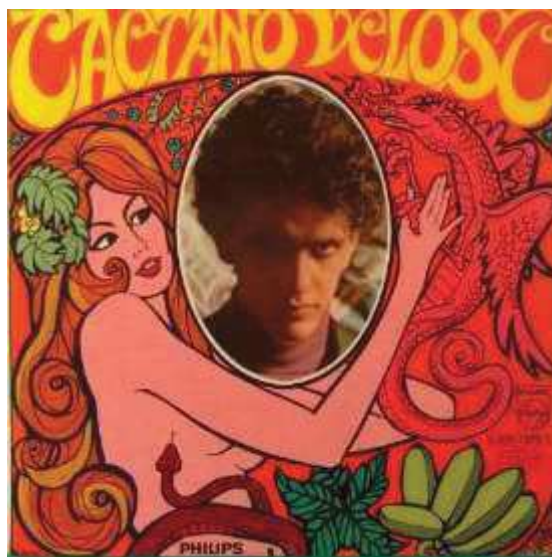


Imagem 4: LP da obra *Caetano Veloso*, de Caetano Veloso. Philips Records. Arte de Rogério Duarte, 1968.

Segundo Jorge Caê Rodrigues, pode-se afirmar que, na história das capas de disco brasileiras, e de certo modo, estendendo aqui sua interpretação, por analogia, por exemplo, ao cartaz do filme de Glauber aqui analisado (imagem 3), entre outras produções gráficas da época, “é o movimento tropicalista que se utiliza das capas, não apenas como embalagem, tampouco como meio, somente, de divulgar o artista, mas como extensão do trabalho poético-musical daquele que grava um disco”.²¹⁰

Ainda no que tange ao cinema, à estética marginal é um dos principais exemplares de uma arte desbundada para além da estética tropicalista, em que se dava luz a vilões brasileiros típicos e reais, a anti-heróis, ao bissexualismo, ao deboche e à violência simbólica por via de uma transgressão no conteúdo e na forma artística. Assim como *Terra em Transe* de Glauber, o cinema marginal como regra apresentou obras com linguagens desconexas, conteúdos grotescos, repugnantes e comportamentos marginais e desviados, a partir de produções caracterizadas principalmente pelo baixo custo. Nomes como Rogério Sganzerla, com as obras *O*

²⁰⁹ Id. Ibid., p. 82.

²¹⁰ Cf. RODRIGUES, Jorge Caê. Op. Cit., 2007, p. 32.

Bandido da Luz Vermelha (1968) e *A Mulher de Todos* (1969), Julio Bressane, com as obras *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) e *O Anjo Nasceu* (1969), João Silvério Trevisan em *Orgia ou O Homem que Deus Cria* (1969), Geraldo Veloso em *Perdidos e Malditos* (1970), e Ozualdo Candeias em *A Margem* (1967) e *A Herança* (1971), podem ser vistos, entre outros, como destaques de uma sétima arte desbundada que atinge seu ápice em processo de radicalização. Segundo o pesquisador Fernão Pessoa Ramos, tais obras apresentavam em comum

[...] gritos de horror gratuito, agonias prolongadas, representações disformes, imagens abjetas, tortura, sangue e dilacerações percorrem a tela de modo reiterado. A representação do universo do desespero é detalhada e descritiva, carregada ao extremo.²¹¹

Já no que tange ao teatro é impensável falar em tropicalismo e não mencionar os nomes de José Celso Martinez Corrêa e de seu grupo *Teatro Oficina*, pois será com eles, em meados para o final dos anos 1960, com a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, que se dará a principal produção e distribuição do teatro tropicalista.²¹² Para se ter uma ideia dos consórcios criados a partir da ideia de movimento, Caetano Veloso, ao afirmar que o tropicalismo era um movimento “que transcendia o âmbito da música popular”,²¹³ revela que compreendeu sua canção *Tropicália* como fruto de um movimento que acontecia no Brasil após ter assistido à peça *O rei da vela*, do grupo *Oficina*, em 1967. Foi com esta estética que o grupo ganhou visibilidade no cenário teatral enquanto vanguarda artística. *O rei da vela* foi a única montagem da Companhia que pode ser caracterizada construída sob os signos do tropicalismo, apesar do desbunde e de alguns elementos da tropicália continuarem no bojo da Companhia, como se verá, por via de uma arte marginal.

Com o final dos anos 1960 e o adentrar nos anos 1970 é gradativo o aumento da radicalização da arte teatral feita pela óptica do desbunde, assim como percebido em outras artes, mas em sua especificidade, há uma tendência maior de um viés mais performático, em detrimento do texto e produções coletivas, em detrimento do autor/dramaturgo. O corpo do ator é a questão central a se trabalhar nesse tipo de produção. Da mesma forma como foi observado em outras artes, há uma busca pela

²¹¹ Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. “Má-Consciência e a representação do popular no cinema brasileiro”. In: *Studies in Latin American Popular Culture*. 21, 2001, pp. 149-164.

²¹² Deve-se notar, como será demonstrado no decorrer da tese, que havia uma dualidade política até 1969, diminuída quando Fernando Peixoto, entre outros atores e atrizes, deixam o grupo, quando o Oficina fica sob o controle de José Celso.

²¹³ Cf. VELOSO, Caetano. Op. Cit., 1997, p. 244.

desestruturação da linguagem e do conteúdo e uma persecução pela negação dos cânones clássicos estabelecidos pela tradição teatral. O *Teatro Oficina* encontrou-se nessa vanguarda com os trabalhos “do grupo de José Celso” dentro da Companhia,²¹⁴ pós-1968, juntamente com outros grupos, como *Grupo Sonda*, *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *O Ventoforte*, *O Ornitorrinco*, *O Pod Minoga*, *O Mambembe*, *Dzi Croquettes*, entre outros.²¹⁵

Deste modo, compreende-se que o entrelaçamento estético dos conceitos de arcaico e moderno e de identidade nacional, explorado pelo movimento tropicalista, não se trata, como observado por Schwarz em 2012, de “uma expressão ambígua entre crítica e integração ao que significou politicamente a instauração da ditadura militar”,²¹⁶ para ele, também articuladora de tais conceitos, mas sim, como notado por Marcelo Ridenti, como algo que “envolveria especialmente aspectos críticos da ordem estabelecida, impensáveis para os donos do poder, que” [mais tarde] “voltaram também sua ira ao deboche tropicalista [...]”.²¹⁷

Assim, nota-se que o tropicalismo, como expressão que evidencia midiaticamente o desbunde cultural nas artes, através de interlocutores consagrados presentes na cena e na mídia tradicionais,²¹⁸ apresentava aspectos específicos que perde fôlego para além de 1968: o ‘verde-amarelismo’; a ênfase nos fragmentos de brasilidade; a resolução dos problemas identitários da nação. A partir de então, a arte desbundada é representada por uma estética marginal. Assim, em meio às evidentes singularidades o que une tropicalismo e marginália é justamente a expressão das corporalidades, isto é, a importância que os sintomas do corpo e do comportamento passavam a ter nas obras.

Como nota-se, é fato que os planos estético e midiático foram os principais meios de articulação discursiva possíveis que fizeram o expressar transgressor contra autoritarismos culturais críticos às formas de expressão do corpo e das corporalidades na cultura. Ou seja, foi justamente nesses planos que o fenômeno do desbunde mais evidenciou-se, em contraposição às políticas culturais oficiais ou às proposituras lukacsianas, que rondavam autoritariamente a cultura no período.

²¹⁴ Como poderá se acompanhar, o *Teatro Oficina* se encontrou dividido nesse contexto.

²¹⁵ Cf. FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2000.

²¹⁶ Cf. SCHWARZ, Roberto (2012) in RIDENTI, Marcelo. Op. Cit., 2014, p. 251.

²¹⁷ Id. Ibid., p. 251

²¹⁸ Não se compartilha aqui com a ideia de que o tropicalismo tenha se dado exclusivamente no campo artístico da Música.

Neste caso, percebe-se que as manifestações artísticas experimentais deste período se constituíram enquanto formas de expressão e de difusão de uma cultura política transmitida na sociedade pelo caminho das artes, da literatura, da imprensa alternativa, da televisão, em meio ao avanço acrítico e dispersante dos interesses do capital na cultura. Compreendendo as culturas políticas como “organismos vivos”²¹⁹ inscritos no presente, observa-se que o papel dos meios de comunicação, incluindo aí as expressões artísticas, foi, além de afetar-se, o de difundir “temas, modelos, argumentos, criando um clima cultural que conduziria à aceitação da recepção da mensagem política correspondente”.²²⁰

Para Edélcio Mostaço, com a cultura popular abafada pelo governo e também considerada alienada pelo “iluminismo do CPC”²²¹ e em meio ao avanço “rápido e irreversível”²²² da indústria cultural, surgiram eles, identificados como ‘underground’, ‘desbundados’, ‘marginalia’,

[...] estes novos produtores retomam certos procedimentos das vanguardas internacionais e criam um novo espaço e uma nova problemática para ser debatida, aberta ao clima dos novos tempos e incorporando em sua crítica aspectos abrangentes da crise brasileira, enfatizando os circuitos internacionais por onde circula a cultura e articulando, a nível interno, caminhos que apontavam a independência da produção.²²³

Entretanto, como notado por Heloísa Buarque de Hollanda:

[...] a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras.²²⁴

Mas essa característica ressaltada por Hollanda pode ser vista justamente como a poética da arte desbundada: o comportamento desviado; o desvio da tradição por via da ‘incorporação’ estética; a ruptura transgressora, formal e de conteúdo, nas artes. O desbunde nas artes constituiu uma atitude de contestação cultural, que parte

²¹⁹ Cf. SIRINELLI, Jean François. Por une Histoire de Cultures Politiques: le référent républicain. In: CEFAÏ, Daniel. *Cultures Politiques*. Paris: PUF, 2001, p. 165. Tradução nossa.

²²⁰ Cf. DUTRA, Eliane. História e Culturas Políticas: definições, usos e genealogias. *Varia História*, n° 28. Dezembro, 2002, p. 27.

²²¹ Cf. MOSTAÇO, Edélcio. Op. Cit., 1983, p. 15.

²²² Id. Ibid., p. 15.

²²³ Id. Ibid., p. 15.

²²⁴ Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. Cit., 1980, p. 68.

de uma ação e de um discurso, e que representa o imaginário de uma cultura política antiautoritária e contrária à tecnocracia e aos demais tipos autoritarismos da época.

Nas palavras de Hollanda: “o uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado, são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político”.²²⁵ Um exemplo peculiar do agir de uma cultura política em novos espaços públicos – teatros, TV, festivais, shows, encontros espontâneos em espaços culturais, praias, *campings*, centros de cultura e expressão, etc – enfatizando o direito de expressão das corporalidades.

Pode-se dizer que a adoção de signos libertários foi uma forma de sobrevivência de uma cultura em meio à fase mais repressiva da ditadura militar, e desta maneira, uma estratégia exitosa em vários momentos enquanto contestação à ordem vigente. Uma expressão que questionou os autoritarismos de uma cultura conservadora presente em partes da direita – alicerce da ditadura – e da esquerda – defensores de uma arte de cartilha. Para Wilberth Salgueiro, o desbunde,

[...] colocou em xeque valores poderosos como a racionalidade, a autoridade, a propriedade, o belicismo (e o beletrismo) e pontificou outros como o prazer, o lúdico, o comunitário. A liberação do corpo tange não só o sexual, mas a moda, os gestos, as drogas – o comportamento e o cotidiano, em geral.²²⁶

Frederico Coelho, ao analisar o fenômeno da arte e da cultura marginais de fins dos anos 1960 e de início dos 1970, observa que suas manifestações “aparecem vinculadas de forma subalterna e imediatista ao tropicalismo musical e aos influxos da contracultura e do movimento hippie norte-americano”,²²⁷ e que, definitivamente, não deveriam ser confundidas ou esgotadas aí. Deste modo, acredita-se que, considerar o desbunde enquanto manifestação de uma cultura política que teve no âmbito estético e artístico o seu principal meio de expressão, a partir de suas diversas vertentes e como um processo de radicalização contínua de forma e conteúdo, é não negligenciar o imaginário de uma cultura de contestação, manifestada no âmbito social, por via do corpo. Assim, observa-se que, para tal tese, faz-se mister perceber o modo como algumas dessas expressões se evidenciaram no tecido social, sendo essa então a perspectiva que encaminhará a análise e a escrita do tópico a seguir.

²²⁵ Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. Cit., 1980, p. 68.

²²⁶ Cf. SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & Formas*: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Vitória: EDUFES, 2002, p. 30.

²²⁷ Cf. COELHO, Frederico. Op. Cit., 2010, p. 19.

2.3 Políticas do corpo

Acredita-se que, se olhado de perto, é possível identificar evidências sensíveis de que os autoritarismos de Estado, como os vividos no Brasil, e em outros lugares do mundo no século XX, geraram ações, manifestações e espaços de lutas simbólicas que envolvem o limite do controle e a liberalização das possibilidades dos corpos e das corporalidades. E o desbunde dos anos 1960 e 1970 no Brasil evidencia isso, seguindo um sentido que ecoavam no mundo ocidental.

Assim, entende-se que, onde havia espaço ou meio, mesmo que limitados, para expressar-se de alguma forma, havia questionamentos que envolviam aquilo que ousaria reger os corpos – seja o Estado, a família, a escola, a faculdade, o hospício, o presídio, etc. Os fenômenos do autoritarismo e do totalitarismo, expostos à apreciação da razão em escala global, não apagaram os rastros de uma cultura hedonista que se observa nos anos 1960 e 1970 enquanto um modo de resistência antiautoritária. Não é por acaso o surgimento de discursos e questões voltados para a ecologia, a integração com a natureza, o amor livre, os discursos contra normatização da sexualidade, as discussões acerca da liberalização dos psicotrópicos, da eutanásia, do aborto, dos preceitos anti-manicomiais, dentre outros. Ideias que surgem das elucubrações que envolvem certo humanismo, fruto das conquistas internacionais que dizem respeito ao âmbito individual dos sujeitos e suas subjetividades. Observa-se que as comunidades de resistências ao corpo que se fazem evidentes a partir nos anos 1960 e 1970 são consequências quase que diretas da interpretação da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) criada em fins dos anos 1940, pelas gerações seguintes. Obviamente esta como um primeiro efeito discursivo depois das barbáries observadas no traumático pós-guerra e seus desdobramentos. O preâmbulo do Tratado identifica justamente esta causa:

considerando que o desprezo e o desrespeito pelos direitos humanos resultaram em atos bárbaros que ultrajaram a consciência da Humanidade e que o advento de um mundo em que os todos gozem de liberdade de palavra, de crença e da liberdade de viverem a salvo do temor e da necessidade foi proclamado como a mais alta aspiração do ser humano comum.²²⁸

²²⁸ Cf. Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris, em 10 de dezembro de 1948. Conteúdo disponível em: <http://www.dudh.org.br/wp-content/uploads/2014/12/dudh.pdf>. Acessado às 09:34 do dia 06/06/2016.

Do mesmo modo, uma série de novos documentos produzidos nas décadas seguintes como tratados internacionais de defesa dos direitos humanos, tipificando possíveis violações àquilo que, sem dúvidas, conferia com o que era retratado pelo espaço de experiência dos anos 1950, 1960 e 1970, pode ser compreendida a partir dos mesmos efeitos de sentidos que originaram a famosa Declaração.²²⁹ Ou seja, as questões que envolveram a emergência de uma série de ações políticas de proteção e resistência ao corpo e à dignidade humana.

Essas resistências, no âmbito da prática social, deram-se, muitas, em forma de protestos, com as mais diversas pautas – e não mais questões trabalhistas ou relativas à revolução democrático-burguesa, socialista, etc –, entretanto, mais singulares, mas também, em forma de produção do conhecimento, de artes e de estética (como visto no tópico anterior). Os estudos de Michel Foucault,²³⁰ Gilles Deleuze²³¹ e Giorgio Agamben²³² se mostram como índices daquele tempo, como frutos de interdiscursos travados no âmbito da produção e globalização do conhecimento em um determinado tempo, sobre uma determinada sociedade, como frutos dos questionamentos e conjecturas acerca do que se refere às questões que

²²⁹ Eles incluem a Convenção para a Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio (1948), a Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial (1965), a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres (1979), a Convenção sobre os Direitos da Criança (1989) e a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2006), entre outras.

²³⁰ A perspectiva foucaultiana abrange a descoberta do que o autor chama de micro-poderes disciplinares que tinham como pressupostos a disciplina e a docilização do corpo individual. Para Foucault, esses micro-poderes surgem durante o século XVII concomitantemente a formação de instituições no âmbito social, como a escola, o hospício, a fábrica, o hospital, etc. Deste modo, Foucault vai ao encontro dos conceitos de biopoder e biopolítica ao identificar o surgimento, no decorrer do século das luzes e na virada deste para o seguinte, do papel do Estado como regulador e administrador dos corpos, a partir das políticas de Estado. Cf. FOUCAULT, M. *Naissance de la biopolitique*. Paris: Gallimard, 2004; FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*, vol. I. A Vontade de Saber. 13a ed. Rio de Janeiro: 1999; FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999; FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997; FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

²³¹ Deleuze refletirá que aquilo que foi identificado como sociedades disciplinares por Foucault vigora em um período que se estende do século XVIII e culmina na Segunda Grande Guerra. Nesta perspectiva, os anos da segunda metade do século XX estariam marcados pelo declínio desses modelos de condução da sociedade e pela respectiva ascensão do que se pode entender por sociedade de controle Cf. DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

²³² Agamben, seguindo as diretrizes foucaultianas, pensa a biopolítica a partir de quatro conceitos que seriam como nortes da política ocidental: o poder soberano, a vida nua (*homo sacer*), o estado de exceção e o campo de concentração. Estes conceitos, a seu ver, perpassam por toda a história da política ocidental culminando na modernidade. Cf. AGAMBEN, G. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Rivages, 1995; AGAMBEN, G. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.

envolvem as relações de poder entre pessoas e instituições e que deram origem à compreensão das ideias de “sociedades disciplinares”, “sociedade de controle”, de “biopolítica” e “biopoder”.

Neste sentido, ao referir-se às questões que envolvem as resistências dos corpos frente às políticas de Estado – como a vigia, a perseguição e a tortura, instauradas como políticas de Estado na realidade brasileira dos anos 1960 e 1970 – é inevitável situar tais explicações em um contexto de construção de sentidos por via de um discurso simbólico que compreende o corpo como objeto de poder e de resistência. Os modos de resistência, frutos de culturas políticas e de seus meios de expressão como as artes, a produção do conhecimento e a estética, devem ser observados como parte do jogo político, por constituírem-se como formas de expressão e divulgação das relações de poder.

Deste modo, o surgimento de uma supervisão internacional simbólica como a ONU (Organização das Nações Unidas) – a qual não escapa da lógica de uma sociedade do controle, mas que pressupõe (observadas suas vicissitudes) uma proteção ao abuso do corpo –, que fiscalize a questão dos direitos humanos, possibilitou não apenas um mínimo de decência para o que restava da comunidade internacional (desta forma, acredita-se que sua criação foi mais um ato simbólico do que um ato com efeitos práticos imediatos no pós-guerra), como também o surgimento de outras instituições internas e externas às nações de defesa dos direitos humanos, além de comunidades civis de defesa e afirmação das alteridades e minorias, as quais encontravam, a partir de então, algum dispositivo jurídico internacional para reclamar e ter esperança contra supostas formas de abuso e dominação (não que isto tenha dado muito certo). Entretanto, como se sabe, a expectativa gerada com a Declaração era imediatamente frustrada com as guerras dos anos 1960, as tentativas de aniquilação da vida na terra com os testes de artefatos atômicos por diversos países, o terrorismo inconsequente da guerra fria e os regimes autoritários e ditatoriais criados a partir da intervenção do imperialismo.

Até que a chamada “geração de 1968” mostrou que uma resistência poderia ser travada no âmbito da palavra, e desta forma, acreditou ser possível conceber a linguagem como um campo de batalhas e o corpo como um meio alternativo de expressão dessa própria linguagem. Assim, as narrativas deixavam de ser um privilégio exclusivo do poder dominante ou de grupos culturais hegemônicos, e

passavam a ser utilizadas como forma de resistência por grupos minoritários que se colocavam como divergentes aos padrões normativos dominantes da sociedade.

Michel de Certeau, sobre este ponto, esclarece que houve, no ano de 1968, a partir de um inédito “espírito de fraternidade”,²³³ a libertação da palavra, um desaprisionamento da fala, “*ici, tout le monde a le droit de parler*”²³⁴ e desta forma, para o historiador, o surgimento de novos sujeitos históricos no pensamento político ocidental, como a mulher, o imigrante, o homossexual, foram meras consequências. Em meio a uma crescente ampliação dos meios de divulgação, o direito à palavra, defendido por órgãos e dispositivos internacionais de defesa dos direitos humanos, era algo que se colocava como fundamental para a resistência, apesar da oposição dos Estados nacionais autoritários. É neste contexto de intensa fabricação de imagens e de fortalecimento dos dispositivos sociais das sociedades de controle, que a mídia e as artes se colocaram como meios fundamentais de manifestação política. Nelas inscrevem-se expressões de embates e resistências de culturas políticas diversas.

A questão é que estes discursos e problemas levantados como reivindicações, eram reivindicações porque os Estados modernos, pós-guerra, estavam sufocando comunidades que agora se questionavam acerca da defesa do corpo em várias frentes. O problema da guerra do Vietnã se tornou não apenas exclusivo aos EUA e ao próprio Vietnã, mas sim uma adversidade que ultrapassava fronteiras nacionais tendo como pauta o novo humanismo cultural que reunia pessoas em volta de sua causa. Uma das imagens ícones disso, melhor, uma “foto-ícone”²³⁵ deste momento, como bem percebido por Ana Maria Mauad,²³⁶ é a da mulher que entrega uma flor para um soldado americano, em uma manifestação no Pentágono a favor da paz no Vietnã; a foto foi tirada pelo fotógrafo Marc Riboud, em 1967 (imagem 5).

²³³ Cf. DOSSE, François. Op. Cit., 2004, p. 16

²³⁴ Cf. CERTEAU, Michel de. *La Prise de Parole et autres écrits politiques*. Paris: Seuil, 1994, p. 40.

²³⁵ Segundo Ana Maria Mauad, a *história fotográfica em que os foto-ícones representem a condensação do tempo histórico em acontecimento coloca-se como uma possibilidade a explorar*. Cf. MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de História Visual. In: KAMINSKI, Rosane; KERN, Maria Lúcia de bastos. As imagens no tempo e os tempos da imagem. *História: questões e debates*. Curitiba, PR: Ed. UFPR, ano 31, n 61, jul./dez. 2014, p.107; MAUAD, Ana Maria. Foto-ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.) *Imagens da História*. 1ed. São Paulo: Hucitec, 2008, v. 1, pp. 33-66.

²³⁶ Mauad analisa as reverberações desta imagem em imagens posteriores, o que ela denomina foto-ícones, a partir de um questionamento, de “*como nascem as imagens*”? Uma imagem responsável por gerar outras imagens. Cf. MAUAD, Ana Maria. Op.Cit., 2014.



Imagem 5: Manifestação no Pentágono, contra a Guerra do Vietnã. Foto de Marc Riboud, 1967.

A ação da entrega de uma flor a um soldado no Pentágono, um dos lugares mais controlados do mundo, sitiado por manifestantes, é um gesto representativo da resistência política e cultural de uma época. Trata-se de uma encenação que não deixa de encontrar sentido formal nos *happenings* emergentes no teatro e nas artes visuais neste contexto. Mesmo nos países do ocidente europeu ou na democracia autoritária estadunidense, o controle ou o massacre do corpo do outro, como o do imigrante, por exemplo, deveria ter um limite, e isto é um indício de uma nova mentalidade que surgia no mundo. Deste modo, sem as próprias fronteiras do espaço político, em várias experiências do tempo, seja do modelo capitalista, seja do comunista e de países ainda sentenciados com um autoritarismo devido à interferência internacional,²³⁷ comunidades pequenas com discursos antiautoritários buscaram uma linha de pensamento libertária, como, por exemplo, a partir dos pressupostos de liberdade advindos dos escritos de Herbert Marcuse.²³⁸

²³⁷ Como é o caso do regime de 1964 no Brasil ou da invasão da Polônia em 1958. Com relação ao caso brasileiro, cf. FICO, Carlos. Op. Cit., 2008.

²³⁸ Cf. MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981; MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998; MARCUSE, Herbert. *Ensaio Sobre a Liberdade*. Lisboa: Bertrand, 1977.

De qualquer forma, deve-se observar tais comunidades como fenômenos que ocorreram simultaneamente em espaços diferentes do mundo a partir de um norte libertário e anárquico. Contudo, isso é algo que deve ser compreendido como uma referência no bojo da história ocidental, pois marca a eclosão de gestos e reivindicações que reverberaram como ação e discurso em diversos espaços nos modos de compreensão da cultura.²³⁹

A relação, por exemplo, do surgimento do movimento *Flower Power* com esta questão é inevitável, fruto de um símbolo pacífico de manifestação de resistência e de ideologia da não-violência.²⁴⁰ Por exemplo, parte de uma geração no Brasil se referenciou em uma imagem do movimento *Flower Power* americano, em meio às circunstâncias de produção da cultura completamente diversas de seu vizinho continental. O desbunde brasileiro, certamente, absorve, por exemplo, fortes referências culturais do movimento *Flower Power*, cria identidades e comunidades afins, mas não se resume a uma cópia simiesca deste. É muito mais abrangente, como acontece, da mesma forma, no espaço de experiência da contracultura estadunidense.²⁴¹

Outro exemplo que se pode explorar é o que ocorreu na *Deutsche Demokratische Republik* (DDR) no decorrer dos anos 1970. Ali, o nudismo, herdeiro de movimentos discretos anteriores, torna-se um meio eloquente de reunião de pessoas, formando espaços socialmente institucionalizados, não pelo Estado, mas pela invenção de uma tradição de grupos que colocavam em questão o direito de assim quererem estar (imagem 6). Uma forma de alívio do sufoco da opressão do governo da DDR e da situação de encarceramento em escala continental, como era aquela realidade específica. A popularidade deste novo movimento era menos o resultado de um desejo por maior liberdade sexual, do “que a vontade de fazer algo proibido”.²⁴² Nem que fosse apenas uma vez, já que dados mostram que quatro em cada cinco alemães do leste já teriam nadados nus em parques que se formavam a

²³⁹ Algo menos evidente, por exemplo, em Estados islâmicos.

²⁴⁰ Cf. HALL, Stuart. "The Hippies: An American Moment", In: GRAY, Ann (Org.), *CCCS Selected Working Papers*. Routledge, December, n. 20, 2007, p. 155.

²⁴¹ Obviamente o *Flower Power* não foi o único movimento considerado contracultural dos EUA. Cf. LEMKE-SANTANGELO, Gretchen. *Daughters of Aquarius: Women of the Sixties Counterculture*. Lawrence: University Press of Kansas, 2009, STREET, Joe. "Dirty Harry's San Francisco." In: *The Sixties: A Journal of History, Politics, and Culture*, 5, June 2012, pp. 1–21.

²⁴² Como explica a curadoria do museu oficial em textos que acompanham as imagens destes “atos espontâneos de nudismos”. Cf. *DDR museum*, Karl-Liebknecht-Str. 1 Berlin Cathedral 10178 Berlin. Visita feita em dezembro de 2015. Mais informações em: <http://www.ddr-museum.de/>

partir de uma sociabilidade específica, e nem por isto voltavam a praticar o naturalismo.²⁴³ Falhando em suas tentativas de proibir, o Partido da Unidade Socialista da Alemanha (SED) mudou o rumo do discurso e apelou a seus camaradas para “poupar os olhos da nação”, como colocou o ministro da Cultura Johannes R. Becher.²⁴⁴



Imagem 6: Família nudista em lago de Berlim oriental, DDR. Fotografia sem referência de autor, anos 1970.

O SED certamente estava desgostoso com a situação reivindicada pelos camaradas. Mas não haveria jeito; através do diálogo, os nudistas comunistas conseguiriam o direito de reunião e confraternização em determinados espaços, sem roupas. Algo que seria praticamente impossível se pensada a realidade social e política do espaço de experiência brasileiro do mesmo período. A política e a situação de Estado de exceção estabelecido neste período no Brasil, com relação à opressão da expressão do corpo, era algo tão temerário quanto qualquer regime fascista que o antecedeu – como a experiência italiana de Musolini, por exemplo. No Brasil ditatorial

²⁴³ Id. Ibid.

²⁴⁴ Id. Ibid.

pós-AI-5, em seu período mais severo, praticamente não se falava em nudismo ou naturalismo. Inclusive foi justamente o período em que foi assassinada Dora Vivacqua, também conhecida como *Luz del Fuego*, feminista, pioneira do movimento naturalista no Brasil, já atuante desde os anos 1940 e 1950.²⁴⁵ Morta em um período no qual já não se nutria de tanto prestígio, muito provavelmente pelo desencorajamento popular devido ao moralismo difundido pela ditadura conservadora. Dora fundou o Clube Naturalista Brasileiro em 1951 e o que consta é que isto ficou difundido por alguns grupos depois de sua morte. Praticamente todas as instituições relativas à prática do naturalismo, assim como os redutos e espaços naturalistas no país, foram definidos e criados depois do ano de 1985.

Certamente, no que tange aos direitos individuais e às minorias, se levado em comparação este exemplo, a liberdade de expressão no Brasil fora mais combatida pelo Estado do que, por exemplo, em um regime comunista fechado como o da própria DDR. Mas o que interessa a este tipo de comparação é demonstrar que regimes de exceção e de enfoque no controle dos corpos geraram, na realidade dos anos 1960 e 1970, comunidades de resistência que se representavam politicamente pelo corpo, por gestos e pelo comportamento. Se política é liberdade, discurso e ação, o controle do corpo pelo Estado de exceção é um fenômeno que, observada a experiência, supostamente gera uma forma específica de resistência, representada, também, pelo próprio corpo e pelo chamado *desvio de comportamento*.

Como justificativa, os camaradas da DDR diziam que era na nudez que as diferenças de classes deixavam de se representar nos corpos, o que, apesar de ser mal visto pelo governo comunista, parece ter prosperado enquanto argumento para comunidades libertárias institucionalizadas pela própria sociedade. Novamente o corpo e suas linguagens e crenças como um meio político. Apesar de não poderem sair do país ou ao menos visitar os continentes do ocidente, inventavam espaços de culto à liberdade, como espaços de nudismo e, para citar outro exemplo daquele espaço de experiência, os chamados jardins de aluguel.²⁴⁶

²⁴⁵ A princípio o assassinato da feminista não teve quaisquer relações políticas e sim seria um ato de vingança, algo que, como é sabido, pelo período e pela orientação histórica que demanda certos truismos construídos sobre o tema, deve ser visto com certa desconfiança – já que o feminicídio incide sobretudo em mulheres que ousam romper com a ordem. Cf. AGOSTINHO, Cristina; PAULA, Branca de; BRANDÃO, Maria do Carmo. *Luz del Fuego: a bailarina do povo*. São Paulo: Best-seller, 1994.

²⁴⁶ Sabe-se da prática na Alemanha Oriental de se alugar espaços para se ter um jardim privado, o que, obviamente, ia de encontro à lógica do SED e da própria DDR. Cf. CLARKE, D.; WOELFEL, U., (eds.) *Remembering the German Democratic Republic: divided memory in a united Germany*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

O questionamento, por via desse novo humanismo, da compreensão dos direitos dos corpos, do problema da moral com relação aos corpos, colocou em dúvida dezenas de formas de governo pelo mundo e milhares de códigos de condutas institucionais e, entre estes, os institucionais/religiosos. O comportamento se colocava como uma ferramenta possível de combate ao autoritarismo, principalmente quando a coerção deste poder se dava de forma violenta e impessoal, ou seja, na própria forma de um ato de Estado.

Onde havia desvios de comportamento, havia brechas no espaço de experiência de regimes autoritários, onde culturas políticas libertárias, que se reuniam em torno de um ideal e de uma afinidade de pensamento, resistiam nos modos de se representar. A discussão sobre o corpo, quando possível, contrapõe justamente aquelas instituições criadas para o controle do próprio corpo e faz com que aquelas que não suportam a liberdade, mesmo que seja de discussão, sobre os assuntos da vontade do corpo, seja da mulher (muito mais controlada nesse momento), seja do homem (não menos), seja da criança, seja do louco, apareçam como torturadoras em potencial.

A atitude de desbundar, no caso do Brasil, assim como o despir do alemão oriental, foi um gesto de transgressão do corpo e das corporalidades, um fenômeno social de um contexto que propiciou a natureza humana produzi-lo.

Assim, suas formas de expressão surgiam como índices da frágil defesa contra os possíveis meios de repressão, opressão ou quaisquer outros tipos de controles, os quais corriqueiramente emergiam e foram tão evidentes como política de Estado, principalmente entre os anos de 1969 e 1975 no Brasil. As artes, os meios de informação, foram as vias mais possíveis de se tangenciar uma legalidade de sobrevivência a qual pudesse veicular certa transgressão. Assim como na Alemanha oriental, havia a busca de se fazer o proibido, como bradavam os tropicalistas acerca do “proibido proibir”.²⁴⁷ Mas, mesmo assim, esta era uma cultura política que era sim identificada, considerada não tão menos perigosa, mas aturável, quando possível, identificada pelos meios de informação, investigação e controle do Estado, tão bem burocratizados e departamentalizados e controlados por agentes de repressão, como pode ser notado a partir das memórias do então Brigadeiro João Paulo Burnier em entrevista posterior:

²⁴⁷ Expressão homônima à canção de Caetano Veloso *Proibido proibir* (1968).

guardo, sim, a convicção de que esses subversivos, na sua maioria, estavam bastante enxertados das ideias, muito comuns na época, do padre Debret e de Marcuse, sobre amor livre e sobre como gozar a vida em todos os seus sentidos. Essas ideias tiveram início primeiro na França, na Sorbonne, naquele período de 68. Depois vieram para o Brasil e levaram os jovens brasileiros a se meter com drogas.²⁴⁸

A questão do subversivo, como depreende-se da declaração do Brigadeiro Burnier, foi uma construção do regime militar para enquadrar justamente o tipo politicamente divergente da situação política do país. Tal fala do militar pode ser vista como um sintoma de uma transformação da regra, já que, se, à princípio, o subversivo era principalmente aquele identificado como “perigo vermelho”, ou a “peste vermelha”, ou seja, o comunista e seus jargões, a partir de 1968, como expresso na citação do Brigadeiro, o subversivo passa a ser, também, o desbundado, aquele sujeito do comportamento desviante. Logo, o subversivo do corpo passava a ser visto pelo regime também como uma ameaça política, uma ameaça para o sistema. Assim, este foi interpretado, em alguns dos casos, em tempos de medo social e histeria dissimulada ante à polaridade instaurada com a guerra fria, como fruto da expansão comunista pelo mundo – algo ficcionado pela ditadura para se criar o semblante de um inimigo já combatido e consagrado como tal na sociedade. A pornografia e os palavrões, por exemplo, veiculados, muitas das vezes, em veículos de comunicação (como as revistas eróticas) voltadas para um público jovem – concebidos, aos filtros do moralismo dos setores reacionários da sociedade, como ‘inocentes úteis’ – eram interpretados como elementos de degeneração da sociedade, frutos da expansão da ideologia comunista no país.

O decreto-lei 1.077 outorgado em 1970 pelo ditador Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), é um exemplo paradigmático desta questão específica no Brasil. Em seu preâmbulo, por exemplo, ao ressaltar expressões como *moral e bons costumes, formação sadia e digna da mocidade, proteção à instituição família, publicações obscenas*, dentre outras, a ditadura consagrava em lei o discurso de uma cultura política conservadora de direita no país. Assim, tecia-se as seguintes considerações:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e

²⁴⁸ Cf. depoimento de João Paulo Burnier a D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO. *Os anos de chumbo: a memória militar sobre repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, pp. 209-210.

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;

CONSIDERANDO que o emprêgo dêesses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.²⁴⁹

Todavia, nota-se que, apesar de criada a lei, este era um campo discursivo de não tão fácil controle pelo Estado – se comparado com o discurso economicista e de tomada de poder pertinente às esquerdas comunistas. Deste modo, os meios escritos de culturas marginais talvez foram uma das principais formas de atuar e incomodar a repressão, apesar da difícil análise e contextualização histórica por falta de fontes. Apenas a título de exemplo, a revista *A pomba* (imagens 7 e 8), que circulou no começo dos anos 1970 sobretudo entre Rio de Janeiro e São Paulo, com uma tiragem, segundo o editorial, “comprovada”, de cerca de vinte e dois mil exemplares, é um exemplo de como o desbunde se dava também nesse nível – fora do âmbito artístico, televisivo, consagrado e mais próximo das pessoas que tinham o costume de comprar alternativas.

A Pomba, segundo o editorial, era uma revista publicada mensalmente, que tinha como editor chefe Eduardo Prado, além de outros não tão conhecidos do mundo da imprensa tradicional – mesmo que ‘contracultural’ – da época. A revista oferecia a possibilidade de se fazer assinaturas em diversas modalidades, o que pressupõe que existiam pessoas que faziam pacotes para o recebimento de até dois anos, “pagos de uma só vez”. Apesar de sua sede ser localizada no Rio de Janeiro, era distribuída “para todo o país” pela DIJOLIOR Distribuidora de Jornais, Livros e Revistas LTDA.

²⁴⁹ Cf. BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.

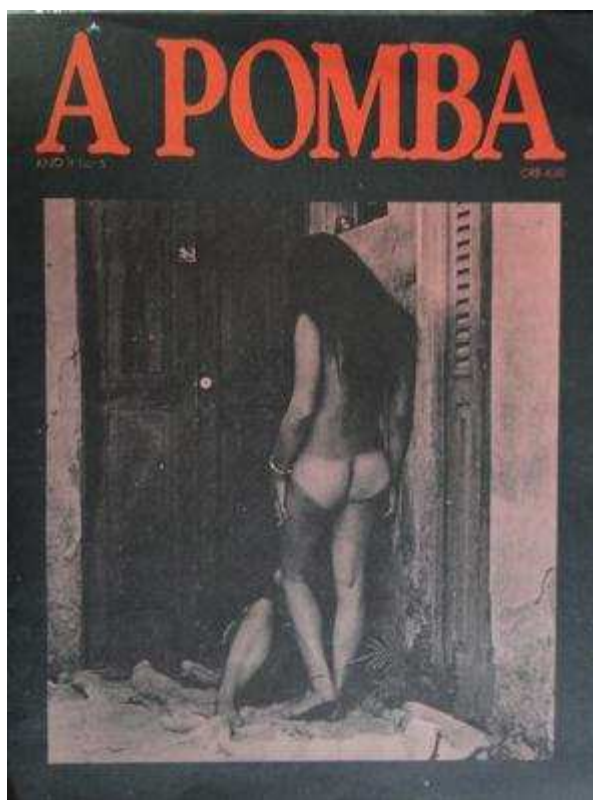


Imagem 7: Capa da revista *A Pomba*, 1971.

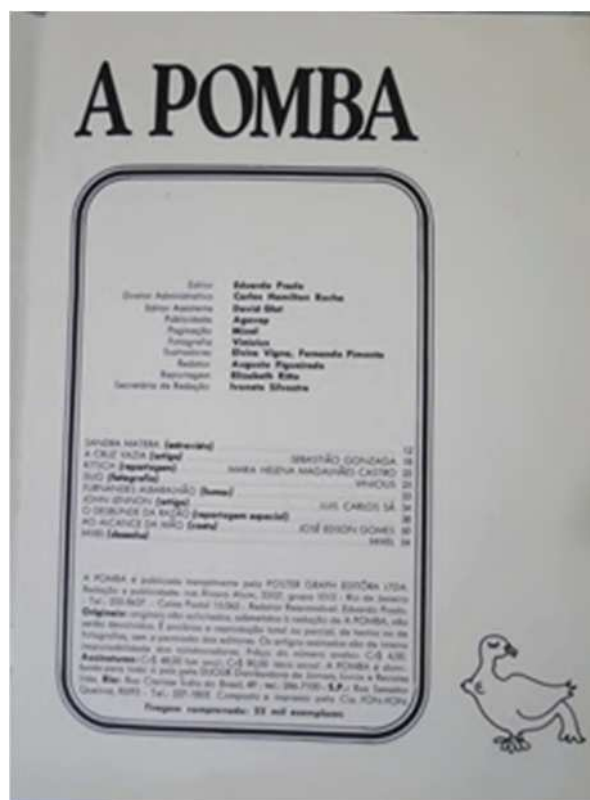


Imagem 8: Contracapa com editorial da revista *A Pomba*, 1971.

Difícilmente algum periódico popular com ideias políticas de esquerda sobreviveria aos anos de chumbo no Brasil – como de fato, sabe-se, que ocorreu. Aliás, nem o periódico e nem seus possíveis editores. Mas não se pode dizer o mesmo com relação aos que expressavam ideias relativas ao corpo. Havia certa dificuldade de se enquadrar isso como político. Deste modo, algumas revistas representavam aquela realidade com temáticas não voltadas para o que a ditadura entendia por política (comunismo, capitalismo e poder), mas para aquilo que então era entendido como relativo ao comportamento, um segundo plano para o regime, à exemplo da consagrada *Rolling Stone*, e outras, nem tanto, como *Flor do Mal*, *Presença*, *Verbo*, *Encantado*, *Bondinho*, *Kaos*. Mesmo sujeitos à censura, não foram facilmente combatidos, e tornaram-se uma alternativa, uma opção de algumas pessoas que não se identificavam com a dura realidade do conservadorismo e do moralismo presente na sociedade, e do mesmo modo, não aguentavam mais a opressão e o sufoco ao corpo provenientes – com algumas exceções – também das doutrinas e dos jargões ‘caretas’ que advinham da *intelligentsia* nacional.

Da mesma maneira, outras, com uma produção mais artesanal, mais amadora, mas com um bom número de tiragem e de anunciantes, com certa artimanha ante à

censura, podem ser identificadas circulando na sociedade, como o caso de *A Pomba*. A revista é um índice dessas mídias que circularam em bancas disseminando ideias, não vistas como tão subversivas pela censura e pela repressão, e que eram responsáveis por agregar identidades, afinidades de ideias e sentidos que reivindicavam o direito ao corpo, a fuga (em *campings*) ou, ao menos, menos controle aos corpos. Signos de uma nova relação com o corpo, os quais se expressam por via da estética, e que devem ser vistos, indubitavelmente, enquanto resistência política.

É possível afirmar que a revista aqui analisada tinha um bom número de publicidade e tiragem. Quanto à publicidade, os tipos variavam de “butiques e artesanatos”, até livros de literatura, crônicas, textos de humor como a obra *Um certo senhor tranquilo*, de Ary Quintella, considerada como fruto de “narrativas secas, cruas e insólitas de um escritor que, segundo Rachel de Queiroz, representa o que existe de bom na nova literatura Brasileira”,²⁵⁰ e uma editora de fotografia que, muito provavelmente, realizava ensaios fotográficos para aqueles e aquelas que queriam seguir a carreira de modelos. A revista era constituída pela entrevista fotografada com a chacrete Sandra Matera,²⁵¹ pelo ensaio *A cruz vazia*, um artigo que trazia uma alternativa para “quem está descobrindo que Cristo foi um cara bacana”,²⁵² a reportagem *Kitsch*, de Maria Helena M. Castro, uma reflexão crítica e mal fundamentada historicamente do fenômeno estético, o ensaio fotográfico lésbico *Duo*, um artigo sobre John Lenon, referência máxima da contracultura, aquele que, segundo a própria revista, “pode manifestar-se contra as drogas sem medo de virar careta na boca da rapaziada”²⁵³, a reportagem especial *Desbunde da Razão*, uma

²⁵⁰ Cf. PRADO, Eduardo (Editor). *A Pomba*, Ano II, nº 3, 1971, p. 08.

²⁵¹ A edição trazia toda uma reportagem biográfica da chacrete Sandra Matera, “O retrato de uma vitamina”, com várias fotos de rosto e corpo, com certa conotação sensual, retratando o que seria os momentos íntimos da dançarina, em meio a bonecos, e lixando as unhas. É um dado muito interessante a forma como a imagem da personagem de José Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha, foi apropriada pelo movimento tropicalista e pelas demais variedades de culturas que se aglomeraram ao conceito de contracultura, como elo de uma identidade comum de deboche às classes médias. A afirmação de uma cultura extravagante, terceiro mundista, mas rica culturalmente, era uma forma de ataque pela via do sarcasmo, tanto à direita, quanto à esquerda. Segundo o editor de *A Pomba*, esta identidade estabelecida entre a contracultura e o Chacrinha, o Velho guerreiro, se dava, pelo fato de que *só consegue se divertir quem não está tentando fazer um papel, e isto a classe média ainda não aprendeu – sempre preocupada em ser nobre. Intelectual, enfim em ser alguma coisa. Tem gente que tem pena “daqueles pobres coitados” que vão fazer “triste figura” no Programa do Chacrinha. Pois “aqueles pobres coitados” se divertem à beça quando são buzinaados, se divertem quando não são, o júri está sempre rindo, o auditório também, assim como o Velho. Coisa difícil de acontecer com os fazedores de frase, que nunca soltaram uma gargalhada na vida*. Cf. PRADO, Eduardo. *A Pomba*, Op. Cit. 1971, p. 08.

²⁵² Id. Ibid., p. 19.

²⁵³ Id. Ibid., p. 36.

demonstração da utilização do termo como forma de identificação cultural e o conto *Ao alcance da mão* de José Edson Gomes, além dos desenhos identificados ao nome Mixel, os quais remetiam sempre a temas da sexualidade.

Especialmente nesse número citado (ano II, nº 3), a produção traz justamente os elementos que vão caracterizar aquilo que se entende ser o estereótipo do sujeito desbundado dos anos 1960 e 1970. No ensaio, trazido como um dos principais da edição, denominado *O desbunde da Razão*, seguindo de uma imagem desenhada onde um rosto contempla o universo que nele se transfigura, são relatadas justamente as práticas culturais relativas ao misticismo, à magia, como uma alternativa ao cristianismo e à ideia de razão no ocidente.

O texto é um elogio às magias, como uma prática inerente aos homens, destacando as perseguições da igreja católica e da sociedade ocidental para com as bruxas e feiticeiros no decorrer da história, como a inquisição.²⁵⁴ Constrói-se como uma narrativa que visa persuasão e verdade com o intuito de trazer características daquilo que o autor – identificado com reportagem especial do editorial – expressava como referente ao mundo dos mitos. A reportagem demonstra como o termo desbunde era apropriado como uma forma de comportamento que representava, de algum modo, rebeldia, o fazer o proibido, assim como o caso do naturalismo da Alemanha oriental ou a da ousadia da flor nos EUA.

Desta forma, a revista, destacando ideias de fuga como o *Xamanismo*, o *loga*, a *Cabala*, a *Astrologia*, o *Tarot*, a *Radiestesia*, a *Alquimia*, a *Ikebana* e a ideia de *O grande retorno*,²⁵⁵ alimentava o imaginário dos que se identificavam com as alternativas de vida trazidas ali, reafirmadas por mídias maiores e ícones da contracultura, da cultural marginal, do tropicalismo ou do que se entendia por desbunde no Brasil. Temas que despertavam interesse pela narrativa fictícia ocultista – o oculto gera curiosidade – e que eram rodeados por imagens e ilustrações as quais pareciam sair de um mundo da fantasia. Pelas dificuldades, deixavam-se de lado os discursos referentes às políticas sociais, mas a transgressão vinha, mesmo que de modo tolo, ingênuo, pela ordem do cultural. Desafiar a hegemonia da doutrinação da verdade do mito do cristianismo no ocidente, em pleno século XX, ainda era um tabu – como, querendo ou não, ainda é. E o corpo e a indiferença eram uma forma exitosa.

²⁵⁴ Com uma forte carga de senso comum e poucas evidências históricas ou de pesquisa documental.

²⁵⁵ Id. Ibid., pp. 40-48.

Já o ensaio *Duo*, é um caso à parte. As imagens traziam uma carga semântica erótica, mas se pode notar uma tentativa de se naturalizar ou relativizar isso. O próprio nome da revista remetia à expressão popular do órgão genital feminino. A sexualidade era naturalizada, e isto, sabe-se, naquele contexto, tinha correlações com fatos que se irradiavam pelo mundo ocidental. Essa referência à sexualidade, neste caso, ao lesbianismo, ao corpo, às escolhas, à liberdade (não se colocariam duas mulheres se relacionando nuas num periódico em um período marcado pela dura repressão e controle dos corpos), será parte de tudo aquilo que se caracterizará como alternativa à cultura dada, sendo um tipo de cultura à margem, ou em um nível abaixo (*underground*), ou uma cultura desbundada, a partir do início dos anos 1970. Uma forma de expressão que, como se sabe, será também abocanhada pelo capital do *pop* e pela indústria cultural nos anos seguintes em diversos lugares do mundo.²⁵⁶

Este ensaio é um fenômeno interessante de se observar pelo fato de trazer certo amadorismo da editoração, certa simplicidade no estilo da linguagem, qualidade dos papéis, etc. Era uma linguagem mais popular composta por discursos que transitavam por uma determinada cultura política, a qual tinha seus próprios meios de produção, circulação e recepção. Uma cultura que também criou espaços de encontros e de sociabilidades (como os *campings*, anunciados na revista).

O ensaio *Duo* traz justamente aquilo que foi uma máxima do que se pode entender como a virada de pensamento do debate: a ação e o discurso que se davam pela temática libertária e comportamental. Um ensaio fotográfico de duas mulheres, identificadas apenas como Cristina e Suzána, sem quaisquer outras identificações ou menções textuais maiores, apenas imagens fotográficas retratadas como o que parece ser um ensaio fotográfico realizado durante o dia em uma área externa de uma casa velha (imagens 9 e 10). Imagens que sugeriam, entre olhares e aproximações das modelos, uma relação homossexual e com um padrão estético que fugia da normatização dos padrões de beleza feminina dos anos 1970, padrões baseados, por exemplo, no que ditava a indústria da moda inspirada na beleza de uma Brigitte Bardot e outras. Imagens do amor livre e de novos agentes políticos como a mulher e a lésbica, com outras referências comportando a ideia e o conceito de beleza (como as de Janis Joplin, ícone da contracultura, por exemplo).

²⁵⁶ Basta olhar para os trabalhos da indústria fonográfica *pop* dos EUA já de final dos anos 1970, e decorrer dos 1980, 1990, como os trabalhos de Madonna, Cyndi Lauper, Michael Jackson, Prince, etc.



Imagem 9: Ensaio fotográfico *Duo*, revista *A Pomba*, 1971.



Imagem 10: Ensaio fotográfico *Duo*, revista *A Pomba*, 1971.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, para parte de uma geração de fins dos 1960 e início dos 1970 no Brasil, tanto o “povo, quanto o proletariado revolucionário”²⁵⁷ não se enquadravam mais como categorias de identificação. O interesse se voltava à realidade dos grandes centros, “valorizada em seus subterrâneos”,²⁵⁸ e às minorias como os “negros, homossexuais, freaks, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba”.²⁵⁹ Passava a estar em voga discursos motivacionais que giraram em torno da liberdade, da natureza, das novas experiências sensoriais, do rock, da maconha e do LSD, do misticismo, de terapias orientais e de tudo que se colocasse como alternativas para se livrar do sentimento de sufoco e opressão. Ir pelo caminho do enfrentamento da esquerda armada era de certa forma também mergulhar no sufoco existencial, além de, como se dizia, tratar-se de uma “caretice”. A questão não era como combater, mas sim como se livrar do sentimento de opressão, como se livrar do sistema, o que não deixa de se considerar enquanto uma forma de resistência política.

Os tempos eram outros e a indiferença praticada pela ruptura instauradora do desbunde às discussões políticas em voga colocava-se não como uma falta de participação política como defendido por muitos, mas como uma demarcação estratégica de territórios simbólicos em um conceito até então alijado da ideia de resistência política na época: o corpo. O desbunde manifestava-se justamente na indiferença a um determinado discurso de controle, o qual abrangia um reducionista conceito de política, além da atenção voltada ao corpo e as suas volições.

“A prática do ‘desbunde’ (corte de todos os laços com os valores morais e políticos da classe média, mesmo em relação ao seu segmento politicamente progressista)”²⁶⁰ foi um estilo de vida, uma maneira coletiva e individual de se portar, de se significar, de se criar novas formas de relações e de afetividades acerca da experiência de vida a partir do final dos anos 1960 no Brasil. Em um momento em que a tecnocracia vigorava, o horizonte profissional e cultural dos jovens se limitava, a violência de Estado se reafirmava e os modos de expressão públicos ficavam cada vez mais sufocados, formaram-se novos espaços de manifestação da singularidade, assim como uma série de manifestações performáticas que se deram através do

²⁵⁷ Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Op. Cit., 1980, p. 66.

²⁵⁸ Id. Ibid.

²⁵⁹ Id. Ibid.

²⁶⁰ Cf. NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit., 2011, p. 34.

vestuário, dos gestos e dos comportamentos, ações que se colocaram como resistências sociais antiautoritárias.

Assim como a imagem expressa pela foto-ícone analisada por Mauad, ou pela fotografia exposta em um museu sobre uma prática naturalista da Alemanha oriental, o desbunde foi uma atitude cultural de escape, ação e discurso de resistência do corpo e ao corpo e também de procurar o proibido no legal. A história condensada no ícone, como sugere Mauad acerca do gesto congelado na imagem. Uma ação que pode ser vista pela via da contestação social, fora de partidos ou instituições oficiais, que elaborou discursos que visavam, a partir do comportamento e linguagens diversas, o direito ao dissenso, à singularidade e à proteção da alteridade. Mesmo que se contrapusesse à razão. No âmbito social, os desbundados formaram grupos que interagiram em espaços públicos tendo implícita a questão do direito à pluralidade cultural, em meio a um Estado não plural. Mas é na estética e nas artes que esta ação se tornou um fenômeno visível aos olhos, que deixou memórias em expressões culturais consagradas por um circuito artístico e, assim, é passível de uma análise crítica feita pela história, como se pretende aqui.

Adiante, pretende-se voltar os olhos para os sintomas do desbunde nas encenações artísticas do grupo *Teatro Oficina*, os quais, assim como a revista *A Pomba*, o nudismo praticado na DDR, a encenação da entrega de uma flor para um soldado no pentágono, entre outros, indicam para o pulular de expressões transgressoras do corpo e das corporalidades, características de uma cultura política que florescia em uma época.

Parte II

Capítulo 3. O corpo descoberto. *O rei da vela*

O trabalho *O rei da vela* do *Teatro Oficina*, feito primeiramente nos últimos dias de setembro do ano de 1967, na sede da Companhia,²⁶¹ na cidade de São Paulo - SP, ficou amplamente reconhecido na história da cultura por ter representado a adentrada do teatro naquilo que se convencionou chamar, *a posteriori*, de estética tropicalista.²⁶² Além disso, ficou também não menos reconhecido como o responsável por dar forma a essa estética no âmbito teatral, o que possibilitou o mergulho de vez da Companhia *Teatro Oficina* nos sentidos que a colocariam de forma incontestável enquanto uma das principais referências do teatro do cenário artístico brasileiro do período. Nas palavras de Ridenti, seria justamente com esta encenação que o grupo,

[...] ganharia impacto artístico e político nacional, propondo uma revolução 'ideológica e formal' que, em 1967, encontraria paralelo no filme de Glauber Rocha *Terra em Transe* e no tropicalismo musical de Caetano Veloso e plástico de Hélio Oiticica.²⁶³

O grupo paulistano apresentou uma produção que trouxe questões inovadoras relativas à forma e à interpretação da realidade, assumindo com isso uma nova postura frente à instituição-arte e ao contexto social e político vivenciado no Brasil daqueles tempos. Deste modo, nascia com *O rei da vela*, naquele ano, aquilo que

²⁶¹ Localizada historicamente na rua Jaceguai, 520, no bairro do Bixiga, na capital paulista. A sede é tombada por órgãos patrimoniais estatais desde os anos 1980 e passou por algumas intervenções arquitetônicas famosas. A Companhia ainda se encontra em plena atividade nos dias atuais, no mesmo local.

²⁶² O trabalho estreou no dia 29/09/1967 inaugurando a sede oficial do grupo então recém reconstruída após um incêndio criminoso e não resolvido ocorrido no ano anterior. Sua ficha técnica, foi a seguinte: direção José Celso Martinez Corrêa; assistente de direção Carlos Alberto Christo (Frei Beto); cenário e figurinos Hélio Eichbauer; música Damiano Cozzela e Rogério Duprat (depois com uma canção de Caetano Veloso 'A canção de Jujuba'); produção executiva Renato Dobal; coreografia Maria Esther Stocker; equipe técnica Gilberto P. da Silva, Domingos Fiorini e Adolfo Santanna; intérpretes Renato Borghi (Abelardo I), Fernando Peixoto (Abelardo II), Ítala Nandi (Heloísa de Lesbos), Adolfo Santana (o ponto), Francisco Martins (O cliente e Coronel Belarmino), Liana Duval (A secretária e Joana – ou 'João dos Divans'), Edgar Gurgel Aranha (O Intelectual Pinote e Totó Fruta do Conde), Etty Fraser (Dona Cesarina e A Baiana), Dirce Migliaccio (Dona Polóca), Abrão Farc (O Americano), Otávio Augusto (Perdigoto), Renato Dobal (O Índio), Adolfo Santana (o Apresentador); intérpretes em substituição Dina Sfat (Heloísa de Lesbos). Othon Bastos (Totó Fruta do Conde), Maria Alice Vergueiro (Dona Cesarina), Esther Góes (Heloísa de Lesbos), José Wilker (Abelardo II), Henriqueta Briebe (Dona Polóca), entre outros. Cf. PEIXOTO, Fernando (Org.) *Teatro Oficina. Dionysos*, Rio de Janeiro, n.26, p. 18, janeiro de 1982b. De certo modo, pela primeira vez também por uma Companhia profissional. Não se tem registro de que a peça de Oswald – escrita no começo dos anos 1930 – fora encenada por quaisquer outras companhias profissionais ou amadoras de teatro antes do grupo *Teatro Oficina* em 1967.

²⁶³ Cf. RIDENTI, Marcelo. Op.Cit., 2014, p. 136.

elencaria as características que remeteriam o grupo ao rol das vanguardas artísticas e históricas nacionais do período. Nas palavras de Celso Favaretto “*O rei da vela*, do *Teatro Oficina* (1967)”²⁶⁴ compõe, juntamente com *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Tropicália*, *Manifestação Ambiental*, de Hélio Oiticica (1967) e de *Panis et Circencis* de Os Mutantes, “a melhor exposição crítica dos mitos culturais brasileiros”.²⁶⁵ Para a historiadora Rosângela Patriota, com relação à metáfora à realidade, “houve a exposição do cadáver gangrenado, que deveria ser sepultado em nome de outras possibilidades históricas”.²⁶⁶

Consoante sugere Rosângela Patriota, as montagens de *O rei da vela* representaram uma produção sobretudo polêmica, não apenas para o seu período, como também se imaginada para os dias atuais. E isto não se deve exclusivamente ao grupo *Oficina*, como também, ao próprio autor, Oswald de Andrade, o qual, em algumas questões, se fazia muito atual para aquele momento (e não é à toa que sua peça, escrita nos anos 1930, só seria encenada pela primeira vez com o grupo *Oficina* na segunda metade dos 1960).

Esse caráter polêmico, como se observará no decorrer deste capítulo, se deu, sobretudo, por via de um foco interpretativo nas questões relativas ao corpo, o qual passava a ser descoberto por via de manifestações libertárias, seja a partir de questões que envolvem a sexualidade em sua pluralidade, no que tange ao conteúdo (como meio de se provocar uma cultura hegemônica conservadora), seja pela expressividade dos gestos e da linguagem corporal, no que tange à forma cênica, em meio a um sentido debochado, com traços de revista, e mergulhado em uma estética que se colocava como expressão política alternativa pela via libertária.

Conforme relata Zuenir Ventura, pode-se dizer que o período específico que abrange a virada dos anos 1967 para 1968 vivenciava “apenas o começo das mutações antropológicas que se iam tornar nítidas mais adiante”.²⁶⁷ Zuenir tem em mente “a ambiguidade sexual, os cabelos masculinos mais compridos, a confusão dos papéis, uma certa indiferenciação dos signos aparentes dos sexos, o declínio do macho”,²⁶⁸ temas que eram, sem dúvidas, tidos como tabu e que passavam a ser

²⁶⁴ Cf. FAVARETTO, Celso. Op. Cit., 2007, pp. 84-85.

²⁶⁵ Id. Ibid., p. 85.

²⁶⁶ Cf. PATRIOTA, Rosângela. A Cena Tropicalista no Teatro Oficina (São Paulo). *História* (São Paulo), São Paulo - SP, v. 22, n. 1, pp. 135-163, 2003, 2003, p. 146.

²⁶⁷ Cf. VENTURA, Zuenir. 1968 - *O ano que não terminou. A aventura de uma geração*. 28ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988, p. 24.

²⁶⁸ Id. Ibid., p. 24.

discutidos e vistos naquele contexto. O trabalho realizado pelo *Teatro Oficina* em *O rei da vela* evidencia esse sintoma pois se fez inscrito em práticas artísticas. Em outras palavras, os afluxos de ideias, atitudes, crenças e sentimentos de uma cultura política libertária se fez ver e se inscreveu em memórias, no teatro, no período.

Essa produção teatral feita primeiramente no ano de 1967 em São Paulo, e encenada com cortes – principalmente pós-AI-5 – até o início dos 1970 em outros lugares do país e do mundo, foi uma das produções artísticas brasileiras que mais se destacaram na mídia, no período, e isso se deve muito à estética tropicalista que, juntamente a outras referências, a deu forma. Foi uma montagem considerada pelos pesquisadores que se debruçam em seu estudo como o principal trabalho produzido pela Companhia, sua mais importante e conhecida obra teatral, mas acredita-se que isso se deva principalmente a sua exacerbada midiaticização, por via do tropicalismo e, defende-se aqui ter sido apenas o início de algo. Assim, acredita-se que a produção *O rei da vela* deve ser analisada como o início de um processo de radicalização formal e de subversão na interpretação da realidade, a partir, sobretudo, da linguagem expressiva das corporalidades, e defende-se aqui que, por isso, seja imprescindível sua análise em conjunto com outras obras do grupo, respeitando as singularidades de cada trabalho. Há uma continuidade muitas vezes negligenciada quando a obra é analisada isoladamente, muitas vezes apenas pela óptica daquilo que a consagrou (o tropicalismo), não levando em consideração de que há um processo comunicativo das produções como conjunto, como fruto de um contexto cultural mais amplo, que tem relações inextricáveis com a globalização da cultura ocidental, para além das remissões à fragmentos de brasilidade.

Pretende-se compreender, ao final deste capítulo, o modo como esta ruptura paradigmática na forma e no conteúdo expressa pelo grupo inscreve os sintomas da emergência do afluxo de ideias, ações, discursos, crenças, atitudes e manifestações de corporalidade e são condizentes ao que acontecia no contexto cultural das artes de vanguarda em outras partes do mundo ocidental. Outrossim, pretende-se notar *O rei da vela* como o início de um processo de fissuração da tradição no campo teatral, não se resumindo apenas a uma estética vazia politicamente, imbuída apenas de signos estereotipados de brasilidade, como às vezes é interpretada, mas sim, como a face das expressões de uma cultura política libertária e antiautoritária que se fez visível no país, nas artes, naquele contexto: o desbunde.

3.1 Uma renovação libertária da temática política

Para compreender melhor a situação do grupo *Teatro Oficina* no contexto de produção de *O rei da vela*, em 1967, é bom lembrar que no ano anterior, em 31 de maio de 1966, sua sede oficial localizada na rua Jaceguai, 520, seria alvo de um atentado criminoso, o que, pelo que indicam as memórias dos agentes, sem provas, foi fruto de ataques de milícias civis de direita. O local foi destruído pelo fogo, fazendo com que a Companhia perdesse praticamente tudo o que havia dentro e procurasse se reorganizar e se reestruturar a partir de então (imagem 11),²⁶⁹ já que, segundo Fernando Peixoto (que se encontrava em Paris nesta ocasião), depois do incêndio, sobraram apenas “a fachada, as paredes laterais e a parte dos fundos”.²⁷⁰



Imagem 11: Foto do jornal *O Estado de São Paulo*, retratando o momento do incêndio ocorrido no Teatro Oficina, 1966.

²⁶⁹ Fato que para a história do grupo e para a pesquisa acadêmica, considerando a destruição de arquivos e materiais que possivelmente retratavam-no desde a sua fundação em 1958, foi sem dúvidas uma lástima com perdas irreparáveis.

²⁷⁰ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 56. Este é um dos motivos pela escassez de memórias e fontes que dão conta dos primeiros anos do grupo.

O rei da vela: patrocínios, reconstrução e processo de escolha

Logo após o incêndio na sede do grupo, segundo conta Fernando Peixoto, a classe teatral do eixo Rio/São Paulo se mobilizou “em peso” procurando ajudar o *Teatro Oficina*, oferecendo “récitas especiais” para contribuir, de alguma forma, na reconstrução. Esse fato narrado por Peixoto demonstra como naquele momento o grupo usufruía de certa posição privilegiada em seu próprio campo artístico, e também como esse campo se fazia solidário – este que, como se verá, no decorrer de poucos anos, o grupo *Oficina* discursivamente proporá destruí-lo. Mas em suas memórias Peixoto também conta fatos outros acerca de possíveis patrocínios e subvenções que teriam sido ofertados naquele momento de reconstrução que, indubitavelmente, devem ser questionados.

Segundo o autor, o próprio ditador do período, Humberto de Alencar Castelo Branco, “manifestou a intenção de facilitar um crédito da Caixa Econômica Federal”,²⁷¹ além de disponibilizar subvenções especiais que poderiam ser obtidas pelos programas do SNT (Serviço Nacional de Teatro) e da CET (Comissão Estadual de Teatro). O que deve se questionar sobre isso é justamente o modo como o grupo *Oficina* circulava e era aceito com certa facilidade tanto em seu campo artístico, quanto entre os órgãos estatais – mesmo os de controle e repressão –, haja vista que até aquele momento havia certa identificação da Companhia com uma estética identificada pelas culturas políticas de uma esquerda ligada ao PCB, como o próprio *Teatro de Arena*. E essa cultura política sim estava visada no pós-golpe. Isso se explica em partes, como visto no quadro de Adriano Codato no capítulo anterior, bem como no ponto de vista de Marcos Napolitano, que este é um momento em que a ditadura não estava tão focada em sufocar os setores culturais, apesar de se poder notar certo aumento gradativo da repressão atingindo tais setores desde a consolidação do golpe em 1964 – sobretudo aqueles que se constituíam como posições de parte de uma esquerda (houve o fechamento do ISEB, o incêndio da sede da UNE, a instauração de IPMs e a própria atuação do SCDP). Mas, nota-se, que esses fatos estiveram mais ligados à continuidade da eliminação dos atores

²⁷¹ Id. Ibid., p. 56.

políticos, com observa Codato, do que a própria repressão específica ao campo da cultura, como ainda viria acontecer nos anos posteriores.

Fernando Peixoto conta em suas memórias outro fato no mínimo curioso sobre os apoios e as verbas recebidas para a reconstrução da sede da Companhia naquele período. Segundo ele o governador do estado do Paraná, Paulo Cruz Pimentel, teria doado uma quantia “considerável” em dinheiro patrocinando assim a reabertura e estreia da peça de Oswald de Andrade,²⁷² mas que, em suas palavras, “nunca permitirá que o espetáculo seja mostrado em Curitiba”.²⁷³ Essa situação narrada por Fernando Peixoto não foi algo escondido, revelado pelo ator posteriormente, mas sim assumido publicamente pelo grupo, sem nenhum pudor, como pode se observar no próprio programa da montagem em questão. É possível se observar na imagem 12, que o governador Pimentel estampou, com uma fotografia de seu busto e a descrição “Governador do Paraná – Padrinho do *Teatro Oficina*”, a primeira página do programa do espetáculo, em uma suposta homenagem do grupo, ou mesmo uma exigência política do governador, ao valor que o *Teatro Oficina* então teria recebido. Junto da imagem, um texto de autoria do político em que se lia:

Para mim, como Governador do Paraná e como cidadão é uma honra reinaugurar o *Teatro Oficina* de São Paulo.

A distinção que me confere a direção do *Teatro Oficina* de presidir êsse [sic] ato auspicioso, creio poder atribuí-la ao trabalho que minha equipe de Governo vem realizando no Paraná para o desenvolvimento cultural do Estado, no qual a atividade teatral tem o papel da maior magnitude.

A juventude sequiosa de saber e de aprimoramento artístico, nascida no Paraná ou oriunda de outros Estados [sic], que frequenta nossas universidades, nos estimula a ampliar cada vez mais as oportunidades no campo da cultura e das artes. É em função dela que o poder público se sente encorajado a dar seu apoio decidido ao setor.

Sendo o *Teatro Oficina* um dos melhores grupos teatrais do País [sic], com um lastro de realizações valiosas que o situam como um dos mais atuantes porta-vozes dos anseios da intelectualidade política – a satisfação de reinaugurar sua sala de espetáculos se torna bem maior.

Por isto quero, nesta oportunidade transmitir à sua direção, a todos os seus integrantes e ao povo paulista os cumprimentos do Paraná pelo que o evento representa como vitória da cultura nacional

Paulo Pimentel

²⁷² Id. Ibid., p. 56.

²⁷³ Id. Ibid., p. 57. Pimentel não deveria imaginar o modo como o *Teatro Oficina* interpretaria a peça de Oswald, e quando patente, deve ter tido certo peso político se desvencilhar da imagem da Companhia.

O fato de um governador de um estado patrocinar uma Companhia de outro estado do país é no mínimo inusitado, como apreende-se dos próprios efeitos de sentido da primeira frase do texto de sua autoria, expresso no programa. Mas o que se observa é que, por mais que se faça inevitável um questionamento crítico acerca do posicionamento do grupo, sobretudo de receber uma verba de um político de outro estado, sem ao menos questionar a origem do dinheiro, bem como as alianças curiosas conquistadas naquele nada nobre meio político, é bem verdade que tal situação é metafórica justamente à chamada ‘espinafração’ da realidade nacional e o descortinar dos conchavos políticos nada honrosos abordados na peça.



Imagem 12: Primeira página do programa de *O rei da vela*, 1967.

Deve-se destacar que Pimentel é paulista, nascido em Avaré, e cursou Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, mesma universidade onde foi criado o grupo *Teatro Oficina*. Talvez estes fatos justifiquem, de algum jeito, tal relação, que muito provavelmente, na época, não ganharia tanta evidência midiática como em dias atuais. Mas o fato é que, de algum modo, isso permitiu a reconstrução e reinauguração do espaço e a montagem da escolha do grupo voltada a Oswald.

Mas as verbas para a reestruturação da sede não vieram apenas de doações. Ainda no ano de 1966, parte do grupo vai para o Rio de Janeiro encenar peças retrospectivas de sucesso como *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets,²⁷⁴ *Quatro num quarto*, de Valentin Katáiev,²⁷⁵ *Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkí,²⁷⁶ e *Andorra*, de Max Frisch,²⁷⁷ com o intuito de levantar dinheiro. Esse trânsito para o Rio de Janeiro deve ser visto como nada de extraordinário para o grupo, bem como a comunicação com o meio artístico – consagrado – e as Companhias comerciais daquele estado. Foi neste momento, nesta viagem, que os integrantes do *Oficina* conheceriam então Luiz Carlos Maciel (1938-2017), realizando um laboratório de

²⁷⁴ Encenada primeiramente em 1961 como inauguração da sede e início do profissionalismo. Estreia em 16/08/1961. Tradução de Elizabeth Kander; direção de José Celso Martinez Corrêa; Cenário e figurinos Napoleão Moniz Freira; Intérpretes Francisco Martins (Myron Berger), Ety Fraser (Bessie Berger), Eugenio Kusnet (Jacob), Célia Helena (Mennie Berger), Renato Borghi (Ralph Berger), James Colby (Schlosser), Jairo Arco e Flexa (Moe Axelrod), Fuad Jorge (Tio Abe), Fauzi Arap (Sam Feinschreiber); Intérpretes em substituição Ronaldo Daniel (Ralph Berger), Maurício Nabuco (Moeaxelrod). Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p.14.

²⁷⁵ Encenada primeiramente em 1962 com estreia em abril. Tradução de Brutus Pedreira; direção Augusto Boal; cenários e figurinos Flávio Império; intérpretes Maria Fernanda (Blanche Du Bois), Mauro Mendonça (Stanley Kowalski), Célia Helena (Stella), Cecília Rabelo (Eunice), Renato Borghi (Jovem cobrador), Ronaldo Daniel (Médico), Maurício Nabuco (Mitch), Elizabeth Kander (Vendedora de Flores), Paulo Barreto (Steve), Lygia de Araújo (Enfermeira), Che Junga Quinzoto (Pablo); intérpretes em substituição Theresa Austregésilo (Stella), Júlio Lerner (Mitch), Fuad Jorge (Steve), Wolney de Assis (Steve), Marlene Rocha (Eunice). Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p., 15.

²⁷⁶ Encenada primeiramente em 1963 com estreia em 30/08/1963. Uma das principais encenações feitas pela Companhia. Tradução de Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa; direção José Celso Martinez Corrêa; assistente de direção Fernando Peixoto; cenário e figurinos Anísio Medeiros; direção de cena Manuel Ribeiro; intérpretes Eugênio Kusnet (Bessemenov), Célia Helena (Tatiana), Renato Borghi (Piotr), Ronaldo Daniel (Nil), Rosamaria Murtinho (Helena), Miriam Mehler (Pólia), Raul Cortez (Teteriev), Fernando Peixoto (Chichkin), Ítala Nandi (Tzvetaieva), Moema Brum (Stepanida); intérpretes em substituição Liana Duval (Helena) Ety Fraser (Akoulina), Wolney Assis (Nil), Cláudio Marzo (Nil), Fernando Peixoto (Piotr, Nil), Ítala Nandi (Helena, Tatiana, Pólia), Vera Gertel (Pólia), Betty Faria (Pólia), Beatriz Segall (Tatiana), Esther Góes (Tatiana), Abrão Farc (Chichkin, Bessemenov), Othon Bastos (Teteriev), Fauzi Arap (Teteriev), Luiz Linhares (Teteriev), Cefcil Thiré (Nil), Joselita Alvarenga (Helena), Francisco Martins (Pertchikin), Nilda Maria (Pólia), João Manuel (Chichkin), Germana Della Mare (Tzvetaieva), Maulde Christian (Tzvetaieva), Dora Miari (Stepanida), Martha Overbeck (Stepanida), Otávio Augusto (Chichkin), Flávio São Tiago (Bessemonov), José Celso Martinez Corrêa (Teteriev), entre outros. Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p. 15.

²⁷⁷ Encenada primeiramente em 1964 com estreia em 10/10/1964. Tradução de Mário da Silva; direção José Celso Martinez Corrêa; assistente de direção Fernando Peixoto; cenário e figurinos Flávio Império; música e sonorização Cláudio Petraglia; direção de cena Jerônimo Cruz; iluminação Domingos Fiorini; som Gilberto P., da Silva; contra regra Adolfo Santana; intérpretes Miriam Mehler (Bablin), Renato Borghi (Andri), Fuad Jorge (Marceneiro), Oswaldo de Abreu (Soldado), Lineu Dias (Padre), Fernando Peixoto (Alguém), Fauzi Arap (Mestre Escola), Célia Helena (Mãe), Henriette Morineau (Hidalga), Abrão Farc (Hospedeiro), Francisco Martins (Idiota), Cláudio Marzo (Aprendiz), Eugênio Kusnet (Médico), Renato Dobal (Coroinha), Wolfram Gunther (Inspetor de Judeus, Marco Antonio (um soldado); intérpretes em substituição Beatriz Segall (Hidalga), Mauro Mendonça (Soldado), João José Pompeu (Marceneiro), Flávio Migliaccio (Hospedeiro), Ezequiem Neves (Aprendiz), Ivan de Albuquerque (Mestre Escola, Lafayette Galvão (Marceneiro), Ednei Giovenazzi (Mestre Escola), Renato Dobal (Inspetor de Judeus, Hélio Eichbauer (Inspetor de Judeus, Marcus de Toledo (Inspetor de Judeus), Átila D'Almeida (um soldado), Antonio Bivar (um soldado), Fredy Singer (um soldado). Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, pp.16-17. Para um aprofundamento da encenação de *Andorra* pelo Oficina, conferir BONONI, José Gustavo. Op. Cit., 2014.

interpretação teatral que ele ministrava na cidade. Nesta mesma época, como conta Fernando Peixoto, eles também realizaram aulas teóricas, seguidas de debates, sobre a realidade brasileira, com Leandro Konder. Segundo interpretação de Fernando Peixoto,

E, sem que isso fosse um projeto definido, caminhamos num sentido nitidamente inverso ao processo stanislavskiano tradicional: o que nos preocupava era a observação crítica do processo social e sua reprodução cênica em nível de exteriorização igualmente crítica. A questão do gestual começou a impor-se espontaneamente.²⁷⁸

O fato é que, essa transformação do grupo no que tange à leitura crítica do processo social brasileiro ante a sua exteriorização cênica, mas sobretudo, o encontro com Luiz Carlos Maciel, foram fatores cruciais para o processo de escolha da peça de Oswald para a reinauguração. Isto porque Luiz Carlos Maciel, que ficaria ainda conhecido no país como “guru da contracultura”,²⁷⁹ seria justamente quem apresentaria a peça de Oswald para a apreciação dos integrantes do grupo *Oficina*, os quais, apesar de relatarem já conhecê-la naquela ocasião, achavam-na, até então, um trabalho ultrapassado. A leitura e interpretação de Maciel da peça foi fundamental para a escolha e decisão do grupo pela encenação de Oswald na reinauguração do novo espaço. Sobre isso, Peixoto relata:

Finalmente, o inesperado: Luiz Carlos Maciel nos fez reler Oswald de Andrade, especialmente *O Rei da Vela*. Já conhecíamos o texto, achávamos inteligente e divertido, mas historicamente superado, manifestação de um vanguardismo literário dos anos vinte. Nossa opinião mudou da noite para o dia: *O Rei da Vela*, enquanto temática e linguagem, estrutura cênica e proposta ideológica, desafio e compromisso, era exatamente o que estávamos buscando sem saber como encontrar.²⁸⁰

Assim, depois da produtiva passagem pela cidade do Rio de Janeiro, levantados os recursos necessários, o grupo *Teatro Oficina* volta para São Paulo, e, após efetivada a reconstrução/reforma de sua sede oficial, inicia os preparativos para

²⁷⁸ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 58.

²⁷⁹ Filósofo, escritor, jornalista e roteirista, Luiz Carlos Maciel ficou conhecido no Brasil por compor os quadros do jornal Pasquim a partir do ano de 1969, ressaltando ali as ideias *underground* no mundo da cultura. Cf. MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro. *Arte em Revista*. São Paulo, ano 3, n. 6, p. 70, out.1968.

²⁸⁰ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 60.

a reinauguração de seu novo espaço. Deste modo, pode-se dizer que, com a passagem pelo Rio de Janeiro devido ao infortúnio ocorrido em sua sede oficial no ano de 1966, e toda a experiência somada que fora vivenciada então ali, não apenas um novo espaço para a sede do grupo seria inaugurado com a peça de Oswald no ano de 1967, como também um ‘novo grupo’, como sugere Fernando Peixoto, mais *gestual*, um grupo que trazia consigo uma fagulha de uma nova interpretação crítica da realidade: o desbunde,

A reinauguração e o novo espaço

O dia 29 de setembro de 1967 foi a data escolhida pelo grupo *Teatro Oficina* para a reinauguração de seu espaço com a estreia da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Nesta data específica a sede do grupo que passava por reformas já estava reconstruída com possibilidades para encenar e receber público. Armando Sérgio da Silva conta que,

com a nova construção perdia as duas plateias convergentes, para transformar-se num palco italiano, frontal. A plateia ganhava em conforto e em número (mais 50 lugares) com poltronas estofadas. O palco também tornava-se maior, com 8.50 m de largura, 9,00 m de profundidade e 10,00 de altura. Um palco giratório, por sistema eletrônico, foi instalado e era controlado por resistências transistorizadas. Atrás do palco, na parte de baixo e nos fundos, localizar-se-iam o bar, a livraria, a discoteca, a sala de exposição e uma espécie de mural-recomendação.²⁸¹

Os arquitetos responsáveis pela obra desse novo espaço do grupo foram Flávio Império²⁸² e Rodrigo Lefèvre. Nas imagens 13 e 14 é possível cotejar o antes e depois, e perceber os resultados da intervenção dos arquitetos. Na imagem 13 é possível se ver uma imagem onde se percebe o palco antigo do grupo *Teatro Oficina*, com plateias convergentes, chamado ‘sanduíche’, em uma encenação da peça *Andorra*, de Max Frisch, no ano de 1964. Inspirado, de certo modo, no trabalho e disposição palco/plateia do grupo paulistano *Teatro de Arena*, este espaço foi fruto

²⁸¹ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. SP: Perspectiva, 2008, p. 49.

²⁸² Novamente confirmando a parceria com o *Teatro Oficina*. Império foi o responsável em 1961 pela obra com as duas plateias convergentes, além de trabalhos cenográficos e de figurinos em outras encenações realizadas até 1966. Cf. BONONI, José Gustavo. Op. Cit., 2014, p. 133.

de uma reforma feita em 1961 quando o grupo saía do amadorismo e se profissionalizava na cidade.

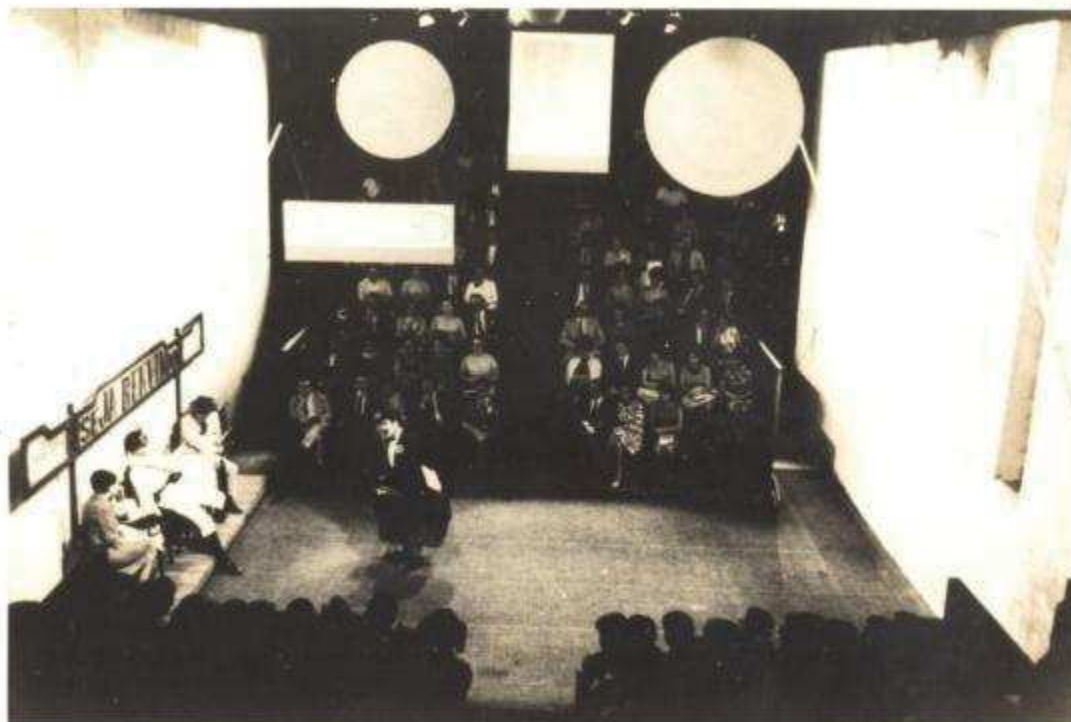


Imagem 13: Fotografia em plano geral de cena da peça *Andorra*, de Max Frisch, *Teatro Oficina*, 1964.

Já na imagem 14 pode-se observar o palco como fruto da reforma feita pelos arquitetos Império e Lefèvre. É possível notar-se, na cena fotografada, no primeiro ato de *O rei da vela*, o chão giratório e a posição em palco italiano. Esse abandono do formato em sanduíche pode ser visto, de certo modo, como uma afirmação de certa identidade estética, voltando a um elemento tradicional do teatro, marcando assim certa diferença e oposição à imagem ícone do grupo *Teatro de Arena*. Tais diferenças entre os grupos, outrora ‘irmãos’, se faziam cada vez mais patentes, não somente nesses aspectos, mas sobretudo no conteúdo e na orientação política. Cabe-se pensar essa opção pelo palco italiano do *Oficina*, como interpreta Patrice Pavis quanto à reconquista do espaço cênico do teatro experimental, ou seja, para esse teatro não estaria mais em um único tipo de arquitetura ou de cenografia o sinônimo de modernidade, mas sim, mesmo, numa própria “subversão ou numa supervalorização dos princípios do palco italiano”²⁸³.

²⁸³ Cf. PAVIS, Patrice. Op. Cit., 2011, pp. 389-390..



Imagem 14: Fotografia em plano geral de cena do ato I de *O rei da vela*, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Fernando Peixoto narra que a festa de estreia e reabertura deste espaço novo contou então com “plateia lotada”,²⁸⁴ “toques de *happening*”,²⁸⁵ o curioso “patrocínio do governo do Paraná”,²⁸⁶ e a presença da esposa do então governador de São Paulo, Maria do Carmo Abreu Sodré (1924-2012), como madrinha daquela que ainda iria se constatar ser uma polêmica encenação.²⁸⁷ A data 29/09 para a estreia foi uma antecipação do que havia sido planejado, haja vista que o governador do Paraná, Paulo Pimentel, indicou que não compareceria no dia da estreia da peça, conforme combinado com o grupo. Isso foi noticiado no jornal *Folha de São Paulo* do dia 26 de setembro daquele ano, como o motivo pelo qual o grupo anteciparia a encenação. Com a ausência de Pimentel, ficando o grupo sem padrinho, foi indicado o nome da primeira dama de São Paulo como madrinha, quem parece ter gostado. Essas indicações de apadrinhamento no meio da elite política, como já observado, vão de encontro à postura construída pelo grupo, sobretudo pelo que já representava. Mas, apesar disto soar como contradição, como observado no caso de Pimentel, não

²⁸⁴ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 63.

²⁸⁵ Id. Ibid., p. 63.

²⁸⁶ Id. Ibid., p. 63.

²⁸⁷ O que muito provavelmente, por via da repercussão posterior da obra, se tornaria um dos arrependimentos em vida da então primeira dama e esposa do então governador de São Paulo Roberto Costa de Abreu Sodré (1917 – 1999).

deixava de ser um fato eloquente, como ainda se verá, para a própria interpretação que o grupo faria da peça acerca dos conchavos das elites.

A pesquisadora Lis Coutinho mostra como a montagem foi prévia e amplamente divulgada durante boa parte do ano de 1967, nos principais jornais de circulação do estado. A autora explica que a primeira ocorrência na *Folha de São Paulo* ocorre ainda no dia 22 de março de 1967²⁸⁸ e que três dias depois foi publicada uma entrevista da atriz Etty Fraser confirmando sua participação na reabertura do espaço do *Teatro Oficina*, na montagem de estreia, comentando o quão animada estava com “a escolha da deliciosa comédia de costumes de Oswald de Andrade”.²⁸⁹ A autora conta que três meses depois da entrevista de Fraser uma reportagem de página inteira com a atriz Ítala Nandi, anunciando sobre o seu novo papel, *Heloísa de Lesbos*, é publicada pelo periódico, e em setembro, o jornal novamente publicou outra propaganda que marcava a pré-estreia da peça de Oswald para universitários. Quatro dias depois, o jornal trouxe a notícia de que “a estreia do texto de Oswald já estava com ingressos esgotados para os próximos 15 dias”.²⁹⁰



Imagem 15: Recorte de jornal com divulgação do espetáculo *O rei da vela*, Teatro Oficina, 1967.

²⁸⁸ Cf. COUTINHO, Lis. *O rei da vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. 2011. 209f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2011, p. 101.

²⁸⁹ Id. Ibid., p. 101.

²⁹⁰ Id. Ibid., p. 101.

Além disso, Fernando Peixoto relata acerca da estreia o que em sua acepção se revelou como uma “paradoxal curiosidade”²⁹¹ que se somava à festa e que fora abafada pelo sucesso da montagem da peça de Oswald:

[...] o *Berliner Ensemble* nos enviou da República Popular Democrática Alemã uma didática bem estruturada exposição de fotos de seu trabalho, que foi inaugurada neste mesmo dia (29 de setembro de 1967) na parte debaixo do teatro, atrás do palco, para onde o público descia nos intervalos. Literalmente, *O Rei da Vela* estreou com Brecht no porão.²⁹²

A adjetivação de tal fato por Peixoto, bem como o próprio fato, são sintomas de um momento em que o grupo passa a deixar de lado certo purismo às referências estéticas de Brecht²⁹³ e a se aventurar justamente em algo novo, também não mais voltado ao realismo de Stanislavski. Apesar desta ser a principal estrutura de referências teórico-práticas do grupo até então, e isso não se apagar da noite para o dia, de algum modo, o grupo já encontrava certo ‘norte’ no teatro artaudiano, mergulhado em criar ‘o novo’ a partir de uma interpretação do antropofagismo oswaldiano.²⁹⁴ O novo espaço veio acompanhado de novas diretrizes de trabalho. Uma marca simbólica do abandono de certo purismo da esquerda ortodoxa presente na cultura, apesar de Brecht continuar sendo uma referência, amalgamada, do grupo.

O discurso polêmico e o início do embate ao moralismo

A produção *O rei da vela* se efetiva a partir de uma montagem polêmica que assumia certa crueldade artaudiana, e que tomava forma em uma proposta de

²⁹¹ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 64.

²⁹² Id. Ibid., p. 64.

²⁹³ Acerca das referências brechtianas no Oficina, conferir, LIMA, Reynuncio Napoleão de. *Devoração de Brecht no Teatro Oficina*. 1988. 488f, Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 1988.

²⁹⁴ O crítico literário Antônio Cândido (1918-2017) coloca que *é difícil dizer no que consiste exatamente a Antropofagia, que Oswald nunca formulou, embora tenha deixado elementos suficientes para vermos embaixo dos aforismos alguns princípios virtuais, que a integram numa linha constante da literatura brasileira desde a colônia: a descrição do choque de culturas, sistematizada pela primeira vez nos poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão. O Modernismo deu o seu cunho próprio a este tema, que de certo modo se bifurcou num galho ornamental, grandiloquente e patrioteiro com o Verde-amarelismo e todas as perversões nacionalistas decorrentes; e num galho crítico, sarcástico e irreverente, cuja expressão maior foi a Antropofagia (englobando Macunaíma)*. CÂNDIDO, Antônio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: _____ (org.). *Vários escritos*. SP/RJ: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 58.

agressão à cultura elitista ocidental representada no terceiro mundo, referenciando diretamente o público, de modo a desmistificar valores interpretados pela Companhia como símbolos retrógrados, obsoletos e moralizantes do país. Ou seja, com *O rei da vela* o grupo assume, como em Artaud, que “o teatro não é evasão, asilo ou torre de marfim; é instrumento e meio de ação; permite agir sobre o mundo e sobre o homem”.²⁹⁵ E esse agir do grupo, desconfortável, não era algo escondido do público, uma coisa a ser descoberta em meio ao espetáculo, uma metáfora ou alegoria comuns naqueles tempos,²⁹⁶ mas uma coisa assumida, expressa na divulgação das montagens nos jornais indicando convite ao “teatro da bofetada” (imagem 15), em cartazes após a estreia (imagem 16), além de manifestos – os quais passariam cada vez mais a serem escritos pela Companhia, ao público a partir de então – ,²⁹⁷ entrevistas e outras formas de mídia.



Imagem 16: Propaganda de *O rei da vela* no Jornal *Folha de São Paulo* em 05/10/1967.

²⁹⁵ Cf. VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 15.

²⁹⁶ Apesar da produção conter inúmeras delas.

²⁹⁷ Até onde foi possível, devido ao contexto de recrudescimento da repressão que se instala anos depois com o pós-AI-5. Com *O rei da vela*, dá-se início ao que o grupo passou a chamar de teatro manifesto, o que denota mais ainda a especificidade do caráter político das montagens que se efetiva a partir de 1967.



Imagem 17: Cartaz de divulgação do espetáculo *O rei da vela*, Teatro Oficina, 1967.

Percebe-se que, ao convocar a sociedade para assistir à encenação, o grupo atentava para o fato de que a mesma deveria estar preparada para “amá-la ou odiá-la”, além de deixar evidente também que “quadrados, festivos e pudicos” não seriam bem recebidos por ali. O termo “festivos”, a quem se dirige a “atenção” do cartaz para que “não venham” assistir ao espetáculo, era aparentemente veiculado aos setores tradicionais da esquerda, já que assim eram conotados desde a referência feita em uma publicação, no *Jornal do Brasil*, pelo colunista Carlos Leonam, no ano de 1963, depois do Ministro da Fazenda do Presidente João Goulart, San Thiago Dantas (1911-1964), ter dito que existiam duas esquerdas no Brasil, “a esquerda positiva e a esquerda negativa”, como esclarece Zuenir Ventura.²⁹⁸ Apesar disso, nota-se, mesmo assim, na imagem 17, o endosso de Edu Lobo, um dos ícones do nacional-popular na MPB, com a finalidade de, apesar de oferecer um início de uma crítica e um contraste evidente nos ideários de parte das culturas políticas de esquerda da época,

²⁹⁸ Cf. VENTURA, Zuenir. Op. Cit., 1988, p. 47.

identificada com o nacional popular, continuar contando com o apoio e presença daquele público específico. Na imagem 16 é possível se notar que a divulgação no jornal *Folha de São Paulo* repetia esta provocação.

Deste modo, o que se nota é que o grupo preparou seu público para a bofetada verbal e visual veiculada na montagem, exprimindo, como se lê na imagem 15, “o surrealismo brasileiro”, ou seja, a expressão da “vida, paixão e morte de um burguês” tipicamente nacional. Por exemplo, no manifesto de ensaio do espetáculo, poucos dias antes da estreia no dia 29 de setembro, a Companhia deixava claro aos possíveis espectadores que se tratava de uma crítica à realidade do Brasil e de sua cultura moral:

[...] *O rei da vela* (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira, numa síntese quase inimaginável. E ficamos bestificados quando percebemos que o teto deste edifício nos cobria também, era a nossa mesma realidade brasileira, que ele ainda iluminava. Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago, cruel, implacável, negro, apresentando a tudo a partir de um cogito muito especial. Esculhambo, logo existo.²⁹⁹

Com isso tudo colocado de forma pública, sem pudores, não se esperava menos do que uma reação enérgica e pontual da censura que já era institucionalizada pelo Estado brasileiro desde os tempos do presidente Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954),³⁰⁰ mas agora, ainda mais tendo como situação e controle um governo militar, conservador, considerado de direita e que sobe ao poder assumindo abolir quaisquer formas de dissenso político, principalmente aqueles considerados subversivos. Entretanto, a princípio, não é isso que ocorre, a produção artística de *O rei da vela* feita pela agora *Sociedade Civil Cultural Teatro Oficina*³⁰¹ não sofre uma perseguição imediata e direta da censura de Estado, como é possível se notar nas memórias de Fernando Peixoto:

a censura aguentou um inesperado e surpreendente silêncio. Às vezes telefonavam dizendo que as denúncias, inclusive de militares, aumentavam. E que a pressão de Brasília crescia. Mas nos

²⁹⁹ ‘*O rei da vela*’: Manifesto do Oficina. Oficina – 4 de setembro de 1967. In: PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982b, p. 149.

³⁰⁰ Apesar de institucionalizada nos anos 1940, a censura ao teatro esteve presente na cena brasileira desde o século XIX.

³⁰¹ Depois do incêndio de 1966, a Companhia profissional reabre com este novo nome, nas memórias de Peixoto: *aproveitando o fogo, trocamos a razão social agora: Sociedade Civil Cultural Teatro Oficina. Sócios: José Celso, Renato, Etty Fraser, Ítala Nandi e eu* [Peixoto]. *Vida nova até em burocracia*. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982a, pp. 63-64.

recomendava certa moderação para que tudo continuasse na santa paz. Tivemos sorte: a censura estadual chegou a resistir, em defesa de sua autonomia, às claras sugestões repressivas que vinham da censura federal.³⁰²

Essa surpresa expressa por Peixoto de certo modo é explicável se compreendidas duas motivações principais. A primeira, analisando o contexto a partir do quadro de Codato (tabela 1),³⁰³ é que a produção e encenação da peça *O rei da vela* acontece justamente no período em que o autor identifica como parte do “ciclo de liberalização”³⁰⁴ do regime, isto é, o momento de “adoção da ‘política do alívio’ pelo governo do ditador Costa e Silva”.³⁰⁵ Fica evidente também no relato do ator o fato do aparato repressivo de Estado ainda não se encontrar tão aparelhado e em relativa unidade ou sintonia, como ocorrerá alguns meses depois. E a segunda motivação, indissociável da primeira, diz respeito justamente à questão do tipo de censura que então era praticado pelo estado, do moral para o que era entendido como ‘político’, como observado no capítulo 1. A censura era considerada relativa à moral e aos bons costumes e, se observado a fundo, a montagem da peça de Oswald feita pelo *Teatro Oficina* sofre justamente – quando sofre – neste ponto hermenêutico. Dissociar o moral e o político, como feito em um primeiro momento, para as intenções repressivas do Estado, foi um erro, já que o discurso polêmico da obra do grupo, era veiculado, sobretudo, como linguagem política de embate ao moralismo.

A censura ao falo político

O fato é que no ano de 1967, mesmo com o início do projeto de centralização da censura, como observado na primeira parte desta tese, ainda não nota-se, como

³⁰² Id. Ibid., p. 64.

³⁰³ O quadro apresentado por Codato (tabela 1), apesar de expressar uma generalização teórica – como pode ser visto todo quadro teórico-metodológico – é uma importante ferramenta para que se compreenda não apenas a longa trajetória da ditadura militar no país, como a própria trajetória do grupo *Teatro Oficina* de São Paulo e sua importância em âmbito nacional em meio ao contexto político e repressivo de produção da cultura. Por isso, Codato atenta para que se recorte, *nessa longa sequência factual* apresentada em seu quadro, *um subperíodo determinado a fim de comentá-lo em profundidade*. Cf. CODATO, Adriano Nervo. Op. Cit., 2004, p. 15. Da mesma forma, para este trabalho, como uma finalidade didática, o quadro do autor vai além, contribuindo também para a análise e compreensão do próprio objeto de estudo em questão neste capítulo que é a montagem da peça *O rei da vela*.

³⁰⁴ Cf. CODATO, Adriano Nervo. Op. Cit., 2004, p. 14.

³⁰⁵ Id. Ibid., p. 14.

exemplifica o caso específico do *Teatro Oficina*, a consideração pelos órgãos censores da temática moral como linguagem política. O que irá mudar pouco mais tarde. O que se deve levar em conta neste caso, é que esta questão coincidirá também com a pluralidade de temas que a oposição política e cultural passará, a partir destes meados de década, a oferecer ao Estado – e este é justamente o caso da linguagem do desbunde. Por exemplo, na imagem 18, pode-se ver o relatório da chefia da censura estadual de São Paulo, assinado por Geraldino Russomano, no qual se nota a atenção para o corte de “certos gestos físicos” e de alguns “símbolos”, isto é, os gestos dos atores em segurar e levantar o pênis por cima da calça, a imitação do sorvete caracterizando o pênis e o canhão que aparece repentinamente das pernas do boneco. O problema maior é a imagem do pênis.

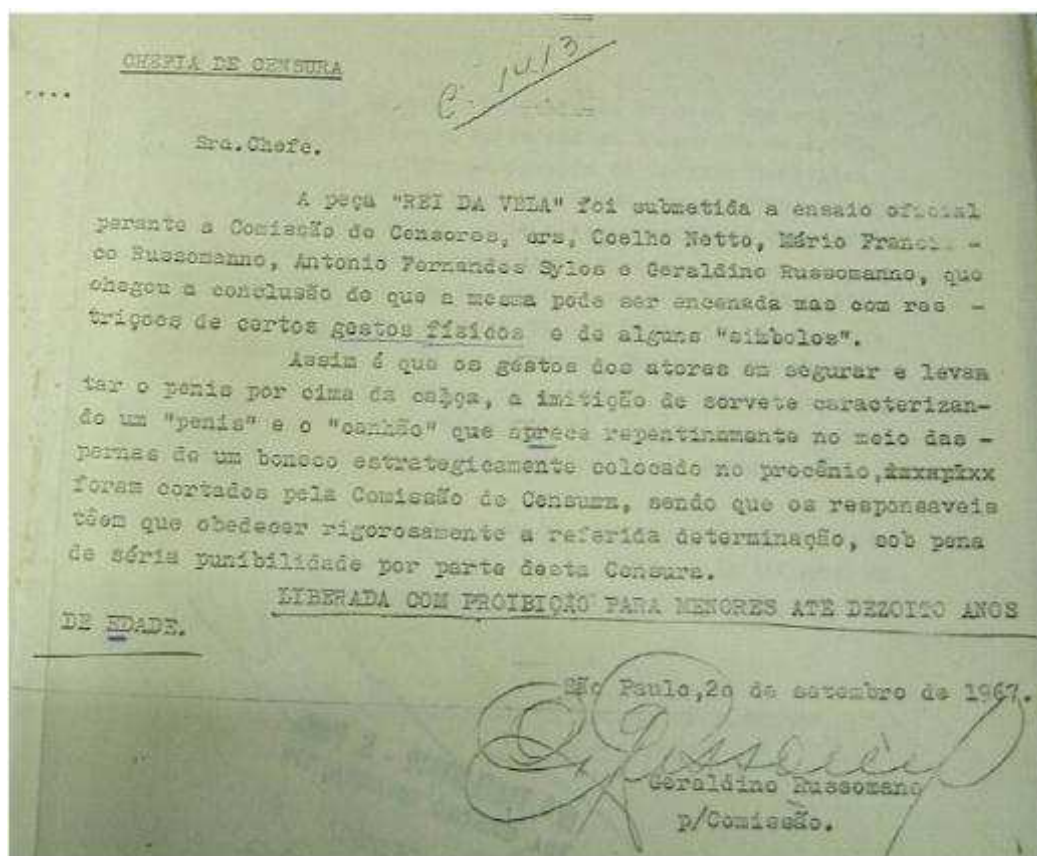


Imagem 18: Carta da chefia da censura estadual sobre a encenação *O rei da vela*, 1967.

Deste modo, passados treze dias da estreia do espetáculo, Fernando Peixoto relata que:

[...] alguns carros da polícia e quatro investigadores entraram no *Oficina* e levaram ‘preso’ nada mais nada menos que um imenso

cilindro de madeira compensado que, como alusão fálica, era o 'pênis de um grande boneco, retrato da burguesia brasileira, que o magnífico cenário de Hélio Eichbauer tinha na boca de cena à esquerda. Este 'pênis' era usado como um inusitado canhão, iluminado por dentro, que, em determinados instantes saía de debaixo do paletó do boneco e fulminava alguns personagens.³⁰⁶

O polêmico cilindro de madeira que Peixoto aponta como responsável por uma primeira investida dos órgãos censores foi retirado do boneco, o qual se pode ver no canto direito das imagens 19 e 20. O boneco ficou castrado em cena. Tratava-se de um boneco grande que, pelo cilindro, mirava à plateia com uma espécie de holofote ou canhão de luz.



Imagem 19: Fotografia em plano geral do cenário, vazio, do Ato I de *O rei da vela*, *Teatro Oficina*, evidenciando o boneco castrado, 1967.

Sobre o caso do cilindro de madeira do boneco, José Celso, em 1968, em entrevista a Tite Lemos, questionava-se, não sem razão:

imaginem, uma pessoa sair de casa para ir fazer uma reclamação contra um pedaço de madeira e, de repente, a segurança nacional passa a ser: ter ou não um canhão entre as pernas de um boneco em

³⁰⁶ Cf. PEIXOTO, Op. Cit., 1982a, pp. 64-65.

cena? Enfim, essas reações determinaram que não tivéssemos mais debates públicos, o que é uma pena.³⁰⁷



Imagem 20: Fotografia em plano geral de cena do Ato I de *O rei da vela*, *Teatro Oficina*, evidenciando o boneco, 1967.

A reação oficial de sujeitos ligados a setores públicos oficiais, fora a censura, também não foi a das melhores. Por exemplo, tal insatisfação fica bem evidente na ocasião em que a Companhia solicitou ajuda financeira do Ministério das Relações Exteriores, para se apresentar no Festival de Nancy, na França e a resposta, pela repercussão da peça, foi publicada inclusive no Jornal *Folha de São Paulo*. Segundo o funcionário do Itamaraty Donatello Grieco, “o espetáculo era indigno de representar nosso país, pela pornografia e exagero em pintar a realidade brasileira”.³⁰⁸ O que se nota é que, apesar do prejuízo financeiro que teriam com a viagem não conseguindo a subvenção do Estado (percebe-se aqui novamente, apesar do fracasso, o *Teatro Oficina* tentando se apoiar em recursos financeiros da ditadura), esse comentário do Ministro seria um elogio e, de certa forma, uma ajuda ímpar na publicidade da peça,

³⁰⁷ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *O poder de subversão da forma*. aParte, n.1, TUSP, março e abril de 1968. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 114.

³⁰⁸ *O rei da vela* provoca reações, *Folha de São Paulo*, 04/10/1967 apud SILVA, ARMANDO Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 52.

algo que se pode deduzir da recepção da montagem pelo público. Apesar de aparentemente tardar, não demoraria muito para que a obra fosse proibida, como aconteceu em 1968 após a promulgação do AI-5.³⁰⁹

Sobre as recepções

O impacto das montagens de *O rei da vela* pelo grupo *Oficina* em sua recepção deve ser encarado como algo positivo para o período, se observados dois sentidos: sobre o tema, e sua atualidade frente à sociedade brasileira; e sobre a aceitação do público daquilo que era comercializado. Quanto a este último, apesar de agressiva e polêmica à cultura da recepção, a obra representou, em termos gerais, uma das maiores vendas de ‘bilheterias’ já registradas da história do teatro nacional (o que significa que atraiu público e vendeu bem – então se tratava de uma agressão, por via do deboche, consentida). Mas isso não significou unanimidade em aceitação – obviamente que setores conservadores da sociedade, independente do espectro político, ficariam furiosos ao se verem retratados como metáforas. De modo geral, sempre havia insatisfeitos, em meio a uma maioria que saía satisfeita do teatro. O diretor José Celso conta que,

a plateia, muitas vezes lotada, sai sem nenhuma reação. Outras vezes, entretanto, o espetáculo recebe uma adesão total e histórica: um lado da plateia se manifesta a favor, o outro contra. Tem os que se retiram da sala, em protesto. Alguns saem silenciosamente; outros se manifestam em voz alta. Um espectador teve um ataque histérico e chegou a chamar o Oswald no peito, para leva-lo ao DOPS.³¹⁰

Já quanto ao primeiro sentido, que diz respeito à atualidade do debate trazido, a historiadora Rosângela Patriota explica que,

recolocar o debate sobre a “antropofagia” na ordem do dia, restabelecer temas e questões que, historicamente, tornaram-se secundárias, foi uma das grandes contribuições do *Oficina* à década

³⁰⁹ A montagem chegou a ser encenada em 1968 juntamente com *Roda Viva*, de Chico Buarque. Quanto à total interdição do grupo, cf. MAGALDI, Sábato. *O teatro de Oswald de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo. 1972. Conferir, sobretudo, pp. 105-109.

³¹⁰ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *O poder de subversão da forma*. aParte, n.1, TUSP, março e abril de 1968. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 112.

de 60, na medida em que suscitou outras apreensões do processo cultural brasileiro.³¹¹

A crítica especializada, presente nos jornais de média e grande circulação, recebeu a encenação com certo entusiasmo, o que contribuiu também, de certo modo, para a assimilação pelo público da linguagem que era ofertada pelo grupo. Para Décio de Almeida Prado, havia, “seja no texto de Oswald de Andrade, seja na encenação de José Celso M. Corrêa, cintilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante vários anos”.³¹² João Apolinário ressaltou a atuação dos atores e atrizes, os quais, em sua aceção, estiveram “sensivelmente retóricos, como convinha, à linha arrojada do espetáculo”.³¹³ Já Martim Gonçalves, para *O Globo*, na temporada do Rio chamou o trabalho de “oportuno e excepcional”³¹⁴ e Yan Michalski, também no Rio, ressaltou que o trabalho de José Celso foi “ao mesmo tempo barroco, épico e ritual”.³¹⁵

Mas como sempre neste meio, houve exceções. Por exemplo, Lis Coutinho demonstra que, Paulo Mendonça, para a *Folha de São Paulo*, o mais crítico dos críticos, escreve, pouco dias da estreia, que

a peça em si, nos temas que concretamente propõe e desenvolve, está irremediavelmente datada. Aquilo que diz e que, em 1937, para os padrões brasileiros de então, eram bofetadas, hoje são clichês ou simplificações, por certo desejadas pelo autor, mas cujo poder de estimular imaginações, de despertar consciências ou de provocar indignação, está agora muito limitado.³¹⁶

No dia seguinte, o crítico traz a informação de que

grupos de pessoas já foram à polícia e à Divisão de Diversões Públicas (censura) pedir a proibição do espetáculo, tachando-o de imoral. Contudo o diretor José Celso afirma que a própria censura compreendeu o valor artístico da obra – “um gesto que vai ficar nos anais da história do teatro” – liberou-a e, apesar de ter solicitado alguns cortes que não alteraram o contexto, estão dando grande cobertura à representação. Ele agradece ao Sr. Geraldino Russomano, da DDP, e diz: “Felizmente temos uma censura que está compreendendo o caráter artístico da peça e garantindo suas

³¹¹ Cf. PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. 'Terra em Transe' e 'O Rei da Vela': Estética da Recepção e Historicidade. *Confluenze* (Bologna), v. 4, p.140, 2012.

³¹² Para o jornal *O Estado de São Paulo*, 1967. In: PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982b, p. 168.

³¹³ Para o jornal *Última Hora* – SP, 1967. Id. Ibid.

³¹⁴ Para o *O Globo* – SP, 1967. Id. Ibid., p. 169.

³¹⁵ Para o *Jornal do Brasil* – GB. Id. Ibid.

³¹⁶ Cf. MENDONÇA, Paulo. 3 de outubro de 1967 in COUTINHO, Lis. Op. Cit., 2011, p. 103

representações, apesar dos protestos de pessoas desatualizadas que consideram-na ofensiva, subversiva e obscena”.³¹⁷

Isso tudo contribuía muito para o interesse do público em assistir tal polêmica encenação (talvez por isso registrou tamanho sucesso de bilheteria). Fernando Peixoto oferece uma ‘imagem geral’ do impacto do espetáculo no público:

a temporada em São Paulo seria tumultuada. Críticos espantados, público entre fascínio e o ódio. Em algumas sessões havia gente que levantava e agredia os atores (verbalmente) ou ao próprio Oswald (um espectador aos gritos desafiou-o a comparecer no DOPS). Ameaças quase diárias. Público sendo revistado na entrada, um precário sistema de segurança armado nos bastidores. Ameaça de depredação do teatro; tínhamos um plano (devidamente ensaiado) para escapar pelos fundos, se a resistência fosse inútil.³¹⁸

Do mesmo modo, quanto à plateia, é possível se ter uma imagem da recepção, a partir de uma publicação do *Jornal do Brasil*, na ocasião da temporada no Rio de Janeiro em 1968, em que o público era questionado ao final da apresentação. Pelo exposto nos relatos, percebe-se que, apesar de não se conseguir distinguir que tipo de grupo social está falando, a plateia assimila o conteúdo político da peça para além da provocação, da pornografia e do deboche que eram ofertados em cena:

“é grande a ópera do subdesenvolvimento.”; “Absurdo. Canalha. Deprimente. Verdadeiro.”; “Excelente, me lembra a minha tia.”; “Bom, real, expressivo, novo, diferente, crítico, sádico, viscoso.”; Continua nessa linha que tá bom o negócio.”; “Não gostei! Obscena, de mau gosto, apresentando um triste aspecto do nosso Brasil.”; “Um Incômodo e arrepiante espetáculo de deseducação.”; “De que adianta?”; “Um tiro certo.”; “Faccioso.”; “Nunca vi tamanha asneira em um só programa.”; “Gozado pra burro.”³¹⁹

Outra fonte para se que se possa compreender, de modo geral, os efeitos de sentidos sobre a recepção da montagem é a *Bolsa de Cinema e Teatro*, do caderno *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo*, publicada em 13 de dezembro de 1967. O jornal propunha uma pesquisa com os critérios “ótimo, bom, regular e mal”, o que, apesar de se configurar como uma estatística vazia a partir de um conjunto de dados objetivos, não deixa de ser válido para se ter uma ideia geral da aceitação da obra, sobretudo, comparando-a outras. Neste sentido, explica que

³¹⁷ Id. Ibid., p. 103.

³¹⁸ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982b, p. 74.

³¹⁹ Cf. O Rei desde no Rio, *Jornal do Brasil*, RJ, s/d. apud SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 51.

esta bolsa apresentava os resultados das classificações em percentagem, segundo o número de pessoas que opinaram sobre filmes ou espetáculos em resposta à pesquisa realizada nos locais de exibição [...] Oito peças passaram por esta pesquisa em 13 de dezembro de 1967, sendo uma delas *O rei da vela*. O resultado da encenação do Oficina era: 40,7% do público classificou a peça como ótima, 39,3% como boa, 21% como regular e 0% como má. Apesar da reação do público, seu resultado, se comparado com *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, era positivo, uma vez que esta encenação apresentava como classificação 36,6% ótimo, 47,3% bom, 8,6% regular e 7,5% mau. No dia 14 de dezembro, o resultado permaneceu o mesmo para *O rei da vela*, que anunciava sua centésima apresentação.³²⁰

Observa-se que, tendo como alvo uma crítica ao *ethos* de seu próprio público, em *O rei da vela*, o grupo *Oficina* deixa um indício evidente para a história da cultura, isto é, o aparecimento no cenário artístico de uma expressão libertária dentro do espectro político das esquerdas. O que pode ser interpretado tanto como uma “utopia fragmentada”,³²¹ ou seja, com a divisão e surgimento de ‘novas esquerdas’ no país – como quis a historiadora Maria Paula Nascimento Araújo –, quanto, como se quer nesta tese, como o surgimento de culturas políticas outras, neste caso, partindo de um discurso libertário. A partir da inovação da forma e do conteúdo, o grupo *Oficina* sugere à recepção, com este trabalho, o início da transfiguração entre o moral e o político, utilizando-se de um discurso libertário que deu voz a novas culturas políticas no período, sobretudo por via da descoberta do corpo.

A ruptura libertária

O público de *O rei da vela*, ou seja, a plateia do *Teatro Oficina*, apesar de se constituir enquanto classe média privilegiada, não era o que José Celso identifica como “a burra e provinciana burguesia paulista que quer que o teatro lhe forneça ainda a ilusão de sua grandeza”,³²² proveniente de uma herança advinda do antigo TBC, mas sim, justamente “o público mais progressista”³²³ e de esquerda. Deste modo, a encenação *O rei da vela* foi colocada como uma provocação também a este

³²⁰ Cf. COUTINHO, Lis. Op. Cit., 2011, p. 105.

³²¹ Cf. ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Op. Cit., 2000.

³²² Id. Ibid., p. 95.

³²³ Id. Ibid., p. 95.

público, e, como visto, ao próprio trabalho de parte da esquerda no teatro. Isso pode ser notado na fala de José Celso quando diz, em 1968, que

o teatro não pode ser instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom-meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalcada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegidos por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente o levam à ineficácia.³²⁴

Como pode se notar na provocação de José Celso, o grupo *Oficina*³²⁵ rompe discursivamente em 1967 com o teatro dos *CPCs* e de Augusto Boal – que aliás, até poucos anos antes, ajudou a dirigir e profissionalizar o grupo – propondo algo novo. Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), ou Vianinha, famoso pela produção engajada no *Teatro de Arena* e um dos fundadores do *CPC* da UNE, ao fazer uma análise do teatro brasileiro daquele momento (1968), de certo modo, responde às provocações que advinham de José Celso Martinez Corrêa e do *Teatro Oficina*:

[...] queremos notar que, a grosso modo, existem dois setores no teatro brasileiro: o teatro ‘engajado’, que seria aquele capaz de enfrentar todos os desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a apreender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social de nossa época; e um outro ‘desengajado’, que vê com ceticismo a participação. Os desacertos e a descontinuidade estéticos parecem-lhe produto de uma posição *a priori*, de uma parcialidade, de uma posição doutrinária, estranha à arte [...]³²⁶

O sentido desta denúncia de Vianinha, de certo “desengajamento” da arte, perseguirá a Companhia durante um ainda alguns anos, como fruto de uma disputa política interna, e como um embate discursivo, entre grupos díspares, no campo da cultura. Assim, nota-se então que estudar a própria trajetória do grupo, é perpassar e demonstrar, de alguma maneira, a fissura ocorrida nos ideários da esquerda no período, e também, certa emergência – não no sentido de pioneirismo, mas no sentido do reaparecimento – de uma cultura política libertária e antiautoritária na sociedade, expressa na arte.

³²⁴ Id. Ibid., p. 97.

³²⁵ Pode-se dizer que com a famosa montagem de 1967 surge o *Teatro Oficina* de José Celso.

³²⁶ Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. ‘Um pouco de pessedismo que não faz mal a ninguém’. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano IV, n.2, p. 70, jul.1968.

Internamente, o grupo apresenta uma divisão que ficará evidente nos anos seguintes, e que se resume na seguinte configuração: um grupo em torno da liderança de Fernando Peixoto, mais ligado à herança do *Teatro de Arena* e à esquerda do PCB; e um grupo em torno da liderança de José Celso Martinez Corrêa, que encaminhará parte da Companhia, sob um discurso referente às minorias, às diferenças, aos desejos e à sexualidade, aos sentidos políticos expressos pelo desbunde. Em 12 de dezembro de 1967 termina a temporada em São Paulo, e inicia a do Rio de Janeiro, onde ficaria em cartaz até 4 de fevereiro tendo a mesma repercussão polêmica e o significativo sucesso em vendas na bilheteria.

Mesmo não contando com auxílio governamental, como visto, o *Teatro Oficina* segue para apresentações no primeiro semestre de 1968 na França, no Festival de Nancy e na Itália em um festival na cidade de Florença. Para isso, foram levantados recursos no Rio de Janeiro em um espetáculo musical denominado “Show Oficina”, sob a direção de Fernando Peixoto. O show contou com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, Chico Buarque, Nara Leão, MPB4 e outros. No exterior, segundo Fernando Peixoto, a reação das duas cidades foi bem diferente: em Florença “o festival era aristocrático [...], para condes, duques, etc”,³²⁷ já em Nancy, coloca Armando Sérgio da Silva, foi um “sucesso extraordinário”.³²⁸

Em 1968 *O rei da vela* ganharia três prêmios nacionais: dois concedidos pela empresa *Air France*, sob o título “Prêmio Molière”, de melhor ator para Renato Borghi e melhor diretor para José Celso Martinez Corrêa (eles não comparecem à premiação devido à temporada europeia). E outro, da Comissão Estadual de Teatro, sob o título “Governador do Estado”, para Hélio Eichbauer, como melhor figurinista. Em julho de 1968 a censura Federal proíbe a encenação da peça em todo o território nacional.

O rei da vela se construiu socialmente como uma das montagens teatrais mais conhecidas e mais polêmicas do teatro brasileiro, estando, ao lado de *Roda Viva*, encenada também por José Celso no ano seguinte, entre os maiores recordes de vendas de bilheteria do teatro nacional. Observadas essas questões preliminares, é mister entrar a fundo nos sentidos do texto de Oswald, sob a interpretação do grupo paulista, para que se compreenda melhor o modo como corpo é descoberto enquanto meio político no teatro em fins dos anos 1960, no Brasil.

³²⁷ Cf. PEIXOTO, Fernando Apud SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 52.

³²⁸ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 52.

3.2 O deboche como narrativa de ataque ao moralismo

O texto *O rei da vela* foi escrito por Oswald de Andrade (1890-1954) no ano de 1933³²⁹ e narra a história da protagonista *Abelardo I*, dono de um escritório de usuras, personagem que Oswald dedicou para representar a nova burguesia nacional, em contraposição à aristocracia rural falida das décadas de 1920 e 1930. *Abelardo* enriquece às custas da apropriação de bens dos decadentes financeiros, de seus devedores, daqueles que representam, ao olhar do autor, as classes médias e altas, muitas em seu tempo “quebradas”, pois sofriam com a crise internacional de início dos anos 1930 e buscavam nos escritórios de agiotagem um meio para tentar reerguer o patrimônio, ou ao menos uma sobrevida econômica. Além disso, *Abelardo I* é dono de uma fábrica de velas, de onde justamente vem o nome da peça, prática secundária que somava certo sarcasmo ao caráter nada honroso traçado para a protagonista.

A atividade industrial de *Abelardo I* é considerada uma das leituras que Oswald construiu acerca da realidade nacional, uma prática simplória, mas potencialmente lucrativa, justamente por explorar uma nação religiosa e supersticiosa em que, no mínimo, todos os mortos exigiriam uma vela em seu leito final. *Abelardo I* é o “rei da vela” de que trata a peça, título este que, se levada em conta a criatividade moderna da escrita de Oswald de Andrade,³³⁰ percebe-se logo que vai muito além da simples relação da protagonista, anti-herói, e sua exploração de determinada atividade industrial.

Abelardo I —³³¹ Com muita honra! *O rei da vela* de sebo. As empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão providente. Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da

³²⁹ Como faz supor o próprio Oswald, segundo Haroldo de Campos, numa dedicatória de junho de 1937 (data de sua publicação). Cf. ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2004. Orelha esquerda da capa.

³³⁰ Sabe-se do protagonismo de Oswald de Andrade na constituição do modernismo literário no Brasil. Rompendo com os padrões da tradição, sua escrita explora, dentre outros, o verso livre, a intertextualidade, rejeitando temas elevados e apresentando um olhar crítico sobre a realidade brasileira. Sobre o modernismo em Oswald, cf. MAGALDI, Sábato. Op. Cit., 1972.

³³¹ *Abelardo* em diálogo com Heloísa (final do Ato I). Opta-se, neste subitem, em seguir um dos roteiros encontrados no acervo do grupo *Teatro Oficina* do Arquivo Edgar Leuenroth. Por vezes, em alguns momentos, será utilizada a peça na íntegra, escrita por Oswald em 1937, publicada em edições posteriores, principalmente quando se refere às construções de cena do autor, seguidas de perto pelo cenógrafo do *Oficina*, mas cortadas, por vezes, no roteiro utilizado.

eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional!³³²

A peça foi escrita logo após a crise internacional de 1929, o golpe de 1930 liderado por Getúlio Vargas e o levante constitucionalista paulista de 1932, e publicada pelo autor no ano de 1937 (em plena decretação da ditadura denominada Estado Novo por Vargas). Segundo Sábato Magaldi, Oswald, arruinado com este contexto pós-crisis políticas e econômicas, foi obrigado a percorrer os escritórios de agiotagem existentes na busca de se restabelecer financeiramente, enquanto produzia sua famosa obra literária.³³³ Certamente este é mais um indício, que se soma aos outros, das fortes referências de sua vida pessoal na construção de suas narrativas fictícias, buscando, consciente e metaforicamente, a interpretação artística da realidade dos anos 1930. Oswald era filho de aristocratas rurais e uma das marcas do autor foi tramar fatos de sua vivência e experiência pessoais em suas ficções.³³⁴

Todavia, apesar de ser muito provável que este contato com os agiotas – que, aliás, desde aquela época era uma prática comum e já era alvo de discussões buscando leis para o seu controle, como se pode notar nos diálogos de *Abelardo* – tenha contribuído para que Oswald caracterizasse-os como reis da vela, capitalistas desonrados, criminosos, a peça é muito mais complexa e simbólica. A postura anticapitalista – Oswald ainda era militante e membro do PCB³³⁵ – tomada na narrativa através do deboche é evidente, e nisso o caráter político de Oswald sobressai-se, mas da mesma forma o sarcasmo proposto pelo autor também se volta para o próprio comunismo *à brasileira*, representado em uma das personagens.

Apesar da postura anticapitalista, nota-se que Oswald parece também estar interessado em expressar a identidade da nação, a partir dos vícios sociais, dos estereótipos, das personagens “reais” e dos conchavos políticos e sociais das classes dominantes na busca pelo poder. Por exemplo, é evidente, ao colocar *Abelardo* como fabricante de velas, a expressão metafórica da pífia e incipiente industrialização brasileira dos anos 1930. *Abelardo I* é representado como o capitalista brasileiro, que vive de juros, das novas formas de lucro e exploração da mão de obra (como a

³³² Cf. Ato I. *O rei da vela*, de O. de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 18.

³³³ Cf. MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004, p. 90.

³³⁴ Como fez com peças anteriores dedicadas a sua grande frustração amorosa Landa Kosbach (pseudônimo de Carmem Lúcia) *Mon Couver Balance* e *Leur Âme*, ambas escritas na língua francesa e publicadas no ano de 1916.

³³⁵ Oswald se filia ao Partidão 1931 e rompe no ano de 1945. Cf. FONSECA, M.A. *Oswald de Andrade: biografia*. SP: Art Editora: S.E.C., 1990, p. 228.

indústria) e da dignidade humana (como a prática de agiotagem), um homem liberal que vive da exploração do capital e da humilhação ante ao capital estrangeiro. Suas relações com os clientes deixam explícitas seu jeito rude, indigno e perverso, sempre na defesa de se praticar uma atividade que lhe oferecesse certo lucro.

O Cliente – Mas eu fui pontual dois anos e meio. Paguei enquanto pude! E até agora não me utilizei da lei contra a usura...

Abelardo I (interrompendo-o brutal) – Utilize-se dessa coisa imoral e iníqua. Se fala de lei de usura, estamos com as negociações rotas... Saia daqui!³³⁶

O *Teatro Oficina*, por sua via, sob a direção de José Celso, estreia a montagem de Oswald em 1967, como visto, reinaugurando sua sede oficial ao som da marchinha sucesso do carnaval de 1938 *Yes, nós temos bananas*, de Lamartine Babo. Os significados empregados pelo grupo acompanham as propostas de Oswald, mas, como se verá, os ideários são bem diversos. À princípio, a proposta de José Celso é muito parecida com a do dramaturgo no que diz respeito à expressão crítica da realidade da elite nacional, mas é certo que os contextos, por mais que muito parecidos, eram outros. Em suas palavras:

eu me permiti, na direção, a mesma liberdade que Oswald se deu quando 'leu' e interpretou o Brasil de seu tempo. Reli o texto de Oswald como uma manifestação da realidade que me circunda e enxertei todo o contexto que a envolve. Como eu o apreendo. Criei um tipo de espetáculo, juntamente com o cenógrafo, com os atores, etc., de tal maneira que o que é dado ao público é 'uma coisa' que é a nossa interpretação: a minha, a dos atores, do cenógrafo, etc.³³⁷

O enredo da peça é dividido pelo autor em três atos e o grupo *Oficina* os dividiu, a partir daí, em três gêneros das artes cênicas, a saber, no primeiro, o circo, no segundo, a revista, e no terceiro, a ópera.³³⁸ A estória se passa entre São Paulo

³³⁶ Cf. Ato I. *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 06.

³³⁷ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *O poder de subversão da forma*. aParte, n.1, TUSP, março e abril de 1968. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 06.

³³⁸ Armando Sérgio da Silva esclarece que no primeiro ato, era por meio do estilo circense que o espetáculo mostrava a forma do capitalismo caseiro, o escritório de usura de Abelardo I. O estilo circense já era sugerido, por Oswald, que colocava o capitalismo caboclo de domador e os seus clientes dentro de uma jaula [...]; Para o segundo ato, que Oswald chamava de *Frente Única Sexual*, onde mostrava a burguesia se divertindo, naturalmente no Rio de Janeiro, José Celso optou pelo estilo do teatro de revista, mas pelo teatro de revista brasileiro [...]; O terceiro ato mostra como morre o burguês [...], nesse ato, a influência de Glauber Rocha, tão proclamada pelo próprio José Celso, se evidenciava. Geralmente este cineasta quando quer mostrar uma realidade barroca e prolixa, usa muito o estilo operístico e carnavalesco. Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, pp.147-148. Esses aspectos específicos do espetáculo serão melhor analisados no tópico seguinte desta tese.

(primeiro e terceiro atos), onde se localizava o escritório *Abelardo & Abelardo*, e Rio de Janeiro (segundo ato), onde se situava a ilha que *Abelardo I* dera de presente à *Heloísa*, sua noiva. *Abelardo I*, a protagonista, foi encenada pelo ator Renato Borghi, um dos fundadores do grupo no final da década anterior, que participou de praticamente todas as encenações desse primeiro momento que divide a história do *Teatro Oficina*.³³⁹

Na concepção do autor, a estória começa

1º Ato

em SÃO PAULO. Escritório de usura Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre as rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O Prontuário, peça de gavetas com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS. – Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS.

*Pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala.*³⁴⁰

José Celso transplanta tal espaço para a realidade de sua época, apresentando a seguinte leitura do primeiro ato:

O primeiro ato se passa numa São Paulo, cidade-símbolo da grande urbe subdesenvolvida, coração do capitalismo caboclo, onde uma massa enorme, estabelecida ou marginal, procura através da gravata ensebada se ligar ao mundo civilizado europeu. Uma São Paulo de dobrado quatrocentão, que somente o olho de Primo Carbonari consegue apanhar sem mistificar. O local da ação é um escritório de usura, que passa a ser a metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo. A burguesia brasileira já está retratada com sua caricatura – um escritório de usura onde o amor, os juros, a criação intelectual, as palmeiras, as quedas d'água, cardeais, o socialismo, tudo entra em hipoteca e dívida ao grande patrão ausente em toda ação e que faz ao final do ato sua entrada gloriosa.³⁴¹

³³⁹ Pode-se dizer que a história do Teatro Oficina, por a Companhia estar ativa nos dias atuais, divide-se em duas, a primeira, da fundação em 1958 até a dissolução em 1974, e a segunda, da refundação no período de abertura política, até a contemporaneidade. Mas como é uma classificação deliberada, pode haver divergências.

³⁴⁰ Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, p. 42.

³⁴¹ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. O rei da vela. Manifesto do Oficina, ensaios de O rei da vela. São Paulo, 4/9/1967. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 90.

Ainda segundo o diretor, a montagem de *O rei da vela* de 1967, tratou-se de uma “obra de direção”,³⁴² a sua maneira de “sentir e interpretar, ler e reler e recriar [...] a partir do trabalho de Oswald”.³⁴³ As inovações do *Oficina* se devem justamente à leitura em seu tempo da dramaturgia moderna de Oswald (ainda moderna para os anos 1960) – lembrando que não encenada até 1967 –, aos ideários políticos de José Celso e de parte do grupo, os quais se formavam naquele contexto e na forma da obra.

No primeiro ato, o autor didaticamente apresenta o caráter da personagem principal *Abelardo I*, sua ‘lida’ de agiota, seu escritório de usuras, outras personagens importantes para o enredo da peça, como seu empregado e antagonista *Abelardo II* e sua noiva *Heloísa de Lesbos*, além de outras que apenas aparecem para deixar mais claro ao espectador ou leitor a intemperança, o caráter impiedoso e capitalista da protagonista, como o *Cliente (Pitanga)* e o intelectual *Pinote* (o primeiro, devedor, fichado pela protagonista como impontual em seu armário, e o segundo, apenas um pretendente a cliente, mas que acaba rechaçado, em uma sugestão do espírito impiedoso de *Abelardo*).

O Cliente – Mas eu já paguei mais do dobro!

Abelardo I – Seu Pitanga. Fui eu que fui procurá-lo para assinar este papagaio? Com que direito o senhor me propõe uma redução de capital que eu lhe emprestei?

O Cliente – (Desnorteadado) – Eu já paguei duas vezes...

Abelardo I – Suma daqui ou chamo a polícia! A polícia ainda existe...

O Cliente – Para defender os capitalistas! E os seus crimes!

Abelardo I – Para defender o meu dinheiro. (Toca a campainha)
Abelardo! Dê ordens para executá-lo! Rua!³⁴⁴

A imagem 21 demonstra a atenção do grupo *Oficina* aos caracteres das personagens criadas por Oswald. Pode-se ver o nada digno caráter de *Abelardo I*, em cima da mesa, dando ordens a seu empregado, debochando de seu *Cliente*, que se encontra simuladamente despido – isto é, ele veste uma roupa colada ao corpo que representa figurativamente um corpo nu – e completamente humilhado, gozando poder em seu escritório. No entanto, aí também se evidencia a diferença que se pode notar entre Oswald e o grupo *Oficina* de José Celso. Oswald, apesar de explorar muito

³⁴² Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *O poder de subversão da forma*. aParte, n.1, TUSP, março e abril de 1968. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 106.

³⁴³ Id. Ibid., p. 105.

³⁴⁴ Cf. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, pp. 06-07.

a sexualidade na literatura, não previu, por exemplo, o *Cliente* sem roupas, ou mesmo representativamente despido, como se apresenta na cena retratada, e sim “embaraçado, o chapéu na mão, uma gravata de corda no pescoço magro”.³⁴⁵

Certamente, explorar a nudez masculina não era uma praxe da década de 1930, como também não era, até certo momento, ainda na década de 1960, quando então parte da sociedade desbunda. E mesmo nas práticas desbundadas surgidas então, nota-se que, frequentemente, é o corpo feminino o objeto de “liberação”, é ele que foi tema de “revoluções” e de “mudanças sociais”, é ele, na perspectiva de Pierre Bourdieu, objeto de “troca simbólica”,³⁴⁶ havendo ainda certa recusa em explorar o corpo masculino. Tal fato atesta e inclusive contribui para reforçar as hierarquias de gênero presentes na sociedade, ou melhor, ainda seguindo Bourdieu, para atestar a “dominação masculina”, a qual é perpetuada por uma

violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.³⁴⁷

Não obstante, é digno de nota que, no corpo despido simulado do *Oficina*, já se insinuam instigações que se consagrarão mais tarde nas manifestações do grupo paulistano, como se pode notar, por exemplo, no destaque dado à simulação dos pelos pubianos observado na vestimenta do cliente, como meio de se provocar o moralismo reinante, como se nota na imagem 22. Nessas primeiras invectivas corporais de *O rei da vela*, o corpo, ainda ‘não desbundado’, estava sendo descoberto.

Por mais que haja diferenças entre o corpo simuladamente despido do *Oficina* e o de Antônio Manuel em *O corpo é a obra*, analisado no Capítulo 2 desta tese, vale a analogia com a observação feita por Artur Freitas, quando o autor sugere que,

uma vez ficcionalizado, o sujeito e seu corpo denunciavam todo o caráter coercitivo não só dos julgamentos moralistas como sobretudo dos fundamentos políticos do Estado, algo que aliás ganhava um peso incomum num contexto autoritário, pois por que outros modos – cabe a pergunta – senão pela ameaça, violência ou morte, seria possível

³⁴⁵ Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, p. 39.

³⁴⁶ Cf. BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. RJ: Bertrand Brasil, 2012.

³⁴⁷ Ibid., pp. 7-8.

proibir a circulação ou mesmo a existência de uma obra que era, literalmente, um corpo humano vivo?³⁴⁸



Imagem 21: Em primeiro plano, José Wilker, representando *Abelardo II*, oprimindo o Cliente *Pitanga*. Ao fundo Abelardo I. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967.



Imagem 22: O Cliente *Pitanga* sendo oprimido por *Abelardo II* e ao fundo *Abelardo I* em cima da mesa. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967.

³⁴⁸ Cf. FREITAS, Artur. Op. Cit., 2014, pp. 310-311.

Por outro lado, deve-se ter em mente que a montagem dos anos 1960 tem um clima cultural e um contexto políticos que podem ser considerados, senão parecidos com o que Oswald escreve, muito mais “quentes” do que aquele dos anos 1930, no que diz respeito à bipolaridade política internacional e às discussões que envolviam os então modelos de mundos comunista e capitalista. Um momento “quente” que ironicamente expressava o contexto político que perdurou durante a chamada Guerra Fria.

Se Oswald vivia em um período em que se acreditava na possibilidade de prosperidade da Revolução de 1917 e da URSS, o *Oficina* faz uma releitura dentro de um contexto no qual essa prosperidade era colocada em xeque por parte da própria esquerda, desconfiança que emerge desde meados da década anterior, momento em que era praticamente obrigatória uma tomada de posição entre um dos lados – sobretudo os setores não alinhados ao militarismo e a ditadura, e aqueles voltados à produção da cultura. E talvez esteja aí a principal diferença semântica e política entre a produção de Oswald e a produção de José Celso e do *Oficina*.

A personagem *Abelardo II*, representada nas montagens por Fernando Peixoto e José Wilker,³⁴⁹ é uma espécie de capanga de *Abelardo I*, como sugere Oswald, ela “veste botas e um completo de domador de feras”,³⁵⁰ como pode ser acompanhado na imagem 23. A relação entre os dois certamente se trata de uma metáfora à aliança entre liberais e comunistas no mundo feita entre as décadas de 1930 e 1940 contra o fascismo. Sempre de bigode e um revólver à cinta, apesar da mudança casual de figurino em encenações diferentes. O traje sugerido por Oswald não é à toa, pois está a domar os candidatos a clientes que surgem implorando por empréstimos para comprar comidas para os filhos, pagar o aluguel, não irem à falência, etc. São representados enjaulados na sala de espera do escritório, como que famintos e sedentos pelo dinheiro de *Abelardo*, este que, por sua via, apresenta-se, neste primeiro ato, de forma indiferente a tudo isso.

Em um diálogo entre patrão e empregado do roteiro do grupo *Oficina*, é possível imaginar um pouco da relação entre o agiota e seus clientes:

Abelardo II – A jaula está cheia, Seu Abelardo.

Abelardo I – Então abra a jaula, Abelardo.

(*Abelardo II obedece de chicote em punho*)

³⁴⁹ Ambos atuaram na mesma temporada, em montagens diferentes.

³⁵⁰ Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, p. 42.

Mais clientes

*Os clientes aparecem atropeladamente nas grades. É uma coleção de crise, variada, expectante. Homens e mulheres mantêm-se quietos ante o enorme chicote de Abelardo II.*³⁵¹



Imagem 23: Personagem *Abelardo II* representada por José Wilker em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Abelardo II é um socialista (não comunista, mas sim “moderado”), empregado como “domador” de feras [os clientes] pelo até então ‘rei da vela’. Trata-se de uma personagem que vai conquistar o lugar da protagonista, isto é, uma antagonista que se disfarça como tal em um primeiro momento da encenação. Seu caráter é representado de forma mais nobre do que o de *Abelardo I* (não à toa, se levada em conta a posição política de Oswald naquele momento), mas o autor o representa também a partir de defeitos, como a metáfora da aliança nada nobre com o capital – algo que talvez já demonstrasse sua insatisfação com o comunismo praticado pelo PCB – e o abandono dos ideais socialistas. Como já dito, Oswald é extremamente didático na escrita, e isso é possível notar quando compreendidas as peripécias e intrigas a partir dos próprios nomes e relações estabelecidas entre os dois Abelardos,

³⁵¹ Cf. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 07.

ou seja, se entre os personagens principais há um primeiro e um segundo, números ordinais os quais categorizam os nomes, um capitalista imoral e um socialista calculista, é certo que o final já pode ser imaginado e deduzido mesmo no começo da encenação.

A questão da sexualidade foi justamente um dos pontos principais mediante o qual se nota certa discrepância semântica entre Oswald e sua leitura pelo *Oficina*. Enquanto esteticamente Oswald se valia da exibição dos “desvios”³⁵² para demonstrar a degenerescência da imagem da aristocracia rural no país, o *Oficina* terá esta questão como uma marca de seu tempo, de deboche ao moralismo das classes médias sobre o tema, uma coisa de cunho não tão negativo, mas também não sério e a qual, a partir deste trabalho, fará parte de seu repertório. A nudez simulada do cliente, o cilindro do boneco metaforizando um pênis, os gestos relativos ao corpo e às corporalidades, serão pontos de discordâncias entre a execução do *Oficina* e a proposta de Oswald, fato que aponta justamente para os temas que se faziam relevantes às expressões políticas do grupo paulistano. Não que os “desvios sexuais” não tivessem sido utilizados pelo grupo para representar a decadência da aristocracia e burguesia do país, pelo contrário, o grupo também se apropria de tal recurso narrativo, mas os contextos de interpretação e produção do grupo, somados às posições públicas adotadas por parte dos membros da Companhia a partir de 1967, tinham nesta temática ideia distinta da ideia concebida por Oswald em 1933.

O maior exemplo disso é a personagem *Heloísa de Lesbos*, que pode ser notada na imagem 24. *Heloísa*, então noiva de *Abelardo I*, está envolvida com a protagonista tendo em vista um casamento de fachada. Em suas próprias palavras, dirigindo-se ao próprio *Abelardo I*: “O nosso casamento é um negócio”.³⁵³ Negócio arranjado com a finalidade de uma aliança estratégica entre *Abelardo* e o pai de *Heloísa* (que não aparece ainda no primeiro ato), uma dramatização das novas alianças tecidas entre a aristocracia rural em decadência e a nova burguesia ascendente (dos negócios urbanos, da indústria) nas primeiras décadas do século XX. Filha de um fazendeiro falido, mulher homossexual, sua aliança com *Abelardo* é uma leitura de Oswald dos conchavos políticos de sua época, os jogos de poderes, as falsidades explícitas motivadas por interesses escusos. É mais do que provável

³⁵² Cf. MAGALDI, Sábato. Op. Cit., 2004., p. 165.

³⁵³ Cf. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 12.

que Oswald tenha se utilizado dos signos machistas comuns de que, representar uma esposa “macho”, “mandona”, depreciaria ainda mais o caráter de *Abelardo I*. É esse o sentido de Oswald para o “desvio sexual” enquanto recurso narrativo.

Na montagem do *Oficina*, *Heloísa* foi estrelada originalmente pela atriz Ítala Nandi. Na esteira da emergência do movimento feminista no mundo, *Heloísa* é representada como uma mulher forte, de gestualidade firme, que fuma e porta trajes que passavam a não serem mais exclusividades de gênero, além de apresentar um caráter mais nobre que seu noivo. É neste sentido que José Celso conclui, referindo-se à peculiaridade da direção e da cenografia da montagem, que “seus figurinos, seus acessórios falam, gritam toda uma série de signos tão importantes quanto as réplicas da peça”.³⁵⁴

O *Oficina*, ao dar visibilidade a esses “desvios sexuais” presentes na sociedade, traz sua contribuição a uma problematização de gênero cuja discussão se fará cada vez mais patente na sociedade. Discutir gênero implica necessariamente pensar o corpo, e, neste ponto, a arte dramática faz-se veículo privilegiado por ter como meio de comunicação, dentre outros, a linguagem corporal. Segundo Judith Butler, “o gênero não é escrito no corpo”,³⁵⁵ ou seja, um não é necessariamente a tradução da realidade do outro. O corpo, mais especificamente para a autora, o sexo, não é aquilo que irá prescrever o gênero do sujeito, não se tem aí uma relação natural, pelo contrário, tal relação foi construída histórica e culturalmente, na medida em que, na sociedade, o “sexo se apresenta como o ‘real’ e o ‘fático’, a base material ou corporal sobre a qual intervém o gênero como um ato de *inscrição* cultural”.³⁵⁶

Em contraposição a isso, e criticando as identificações tradicionais de gênero, as quais foram culturalmente naturalizadas e que construíram o “homem” e a “mulher”, definindo seus papéis, Judith Butler propõe pensar a ideia de gênero em seu viés performativo, como um ‘ato’ sujeito a construções fantasísticas:

assim como as superfícies corporais se representam *como* o natural, estas superfícies podem converter-se no lugar de uma atuação dissonante e desnaturalizada que revela em si o caráter performativo do natural. [...] Como consequência de uma performatividade sutil e

³⁵⁴ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *O poder de subversão da forma*. aParte, n.1, TUSP, março e abril de 1968. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 106.

³⁵⁵ Cf. BUTLER, Judith. *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2007, p. 283. Tradução nossa do original: “*el género no está escrito sobre el cuerpo*”.

³⁵⁶ Id. Ibid., p. 283. Tradução nossa do original: “*el sexo se presenta como ‘lo real’ y ‘lo fáctico’, la base material o corporal en la que interviene el género como un acto de inscripción cultural*”.

politicamente imposta, o gênero é um 'ato', por assim dizer, que está aberto a cisões, à paródia e à crítica de si mesmo ou si mesma e às exibições hiperbólicas do 'natural' que, em seu mesmo exagero, mostram sua situação fundamentalmente fantasística.³⁵⁷



Imagem 24: Cena com personagens *Abelardo I* e *Heloísa de Lesbos* representada por Renato Borghi e Ítala Nandi. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Com um forte apelo em representar a sua versão da identidade nacional, isto que Oswald compreendia enquanto anormalidade sexual era uma forma de se representar as condições patéticas da elite a partir de sua fraqueza: a família. Assim como suas alianças espúrias utilizadas para manter o *status quo* – alianças as quais, pela lente do autor, ultrapassam quaisquer outros interesses que não fossem aqueles motivados pela aparência e pelo capital. A ironia e o didatismo oswaldianos ficam evidentes também no que se refere aos nomes do casal, seguindo a mesma técnica utilizada nas outras personagens. A saber, *Heloísa* e *Abelardo* remetem a um casal real, da época medieval, que viveu entre os séculos XI e XII e cuja história amorosa

³⁵⁷ Ibid., pp. 284-5. Tradução nossa do original: “*Así como las superficies corporales se representan como lo natural, estas superficies pueden convertirse en el sitio de una actuación disonante y desnaturalizada que descubre el carácter performativo de lo natural en sí [...] Como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un 'acto', por así decirlo, que está abierto a divisiones, a la parodia y crítica de uno mismo o uno misma y a las exhibiciones hiperbólicas de 'lo natural' que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática*”.

inspirou a obra *Roman de la Rose*, do século XIII, de autoria atribuída a Guillaume (de Lorris) e Jean (de Meun).³⁵⁸

Outra personagem deste ato é *Pinote*, símbolo do intelectual e um dos candidatos a cliente de *Abelardo I*. Ele é representado pelo autor em trajes e gestos estereotipados de malandro intelectual, com um “chapéu de poeta na mão, uma gravata lírica, sorrindo, medidas”,³⁵⁹ mas aparece trazendo uma faca simbólica, “de pau”,³⁶⁰ para tentar, frustradamente, assassinar o rei da vela. Neste momento do roteiro da peça, no qual se travam os diálogos entre *Pinote* e os ‘*Abelardos*’, é possível se notar referências, na narrativa, da ideia de antropofagia, famosa e explícita no manifesto antropófago modernista oswaldiano:³⁶¹

Abelardo II (Examinando) – Está cheia de sangue... sangue coagulado...

Pinote – Umas facadinhas... para comer... Vivo da minha pena.

Abelardo I – É um revoltado?

Pinote – Absolutamente não! Fui no colégio. Hoje sou quase um conservador! O que me falta é convicção.

Abelardo I – Tem veleidades sociais... quero dizer, bolchevistas?...

Pinote – Não senhor! Olhe, tenho até nojo de gente baixa...³⁶²

Cordial, mas sorrateiro, intelectual e quase conservador, mas ignorante em política, *Pinote* é representado como um biógrafo que procura o agiota por um empréstimo para escrever seu segundo livro, o de Paschoal Carlos Magno (1906-1980) – famoso ator, teatrólogo e diplomata brasileiro contemporâneo à época. Novamente o modernismo de Oswald fica patente quando o autor utiliza referências do próprio teatro, em uma evidente opção em utilizar metalinguagem, o que conota sua busca pela quebra do ilusionismo cênico. Na imagem 25 é possível notar nas mãos de *Abelardo II*, a faca simbólica que *Pinote* trazia, representada comicamente como uma espada pelo grupo paulistano *Teatro Oficina* e simulando, como pode se ver, sangue coagulado na ponta.

³⁵⁸ Cf. HORGAN, Frances. *The Romance of the Rose: a new translation*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

³⁵⁹ Cf. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 13.

³⁶⁰ Id. Ibid., p. 13.

³⁶¹ Escrito em 1928, o Manifesto antropófago de Oswald sugeria a formação de um projeto de reconstrução da cultura nacional. Para o autor, deveríamos devorar e absorver de maneira crítica as referências do estrangeiro, do inimigo exógeno. Cf. ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: _____. *Manifesto antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. SP: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2017, pp.43-61.

³⁶² Cf. Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 14.

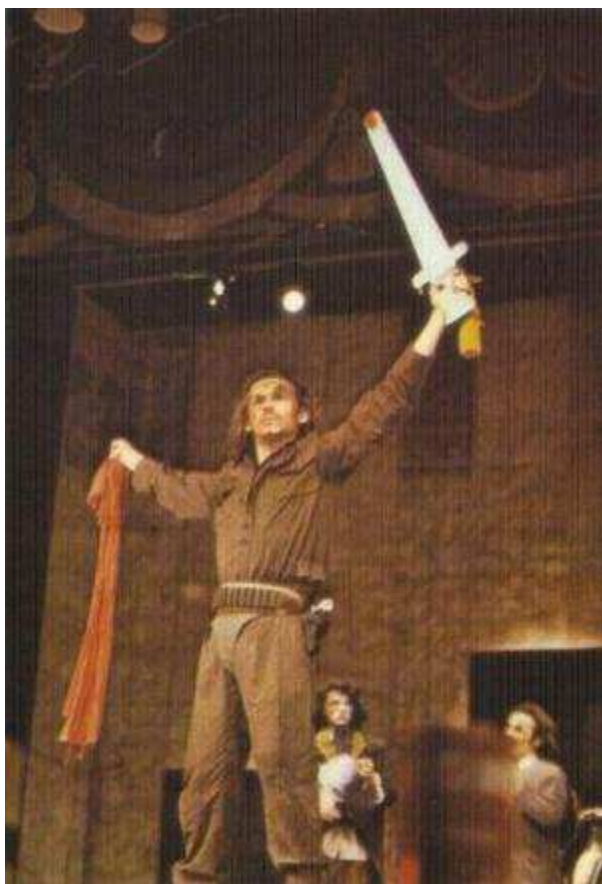


Imagem 25: Cena com personagens *Abelardo II*, *Pinote* e *Abelardo I* representada respectivamente por José Wilker, Edgar G. Aranha e Renato Borghi em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

No que toca ao realismo, o que mais salta aos olhos quando observada a personagem *Pinote* de Oswald, muito provavelmente, devido à linguagem irônica e política deste último, é a leitura das condições precárias de vida do intelectual e artista de sua época, suas relações com o poder – as quais o fazem tomar qualquer partido, como o fascismo (e o conchavo aqui novamente é colocado como tema) – e a proximidade que é traçada entre as características que definem esta personagem e a biografia de Plínio Salgado (1895-1975), literato, integralista e contemporâneo do autor e do grupo. Todavia, *Pinote* é apenas um coadjuvante de segunda importância que contribui para exacerbar os caracteres das protagonista e antagonista.

Abelardo II entrega a faca ao intelectual que sai penosamente. Retira-se depois.

Menos o intelectual Pinote e Abelardo II

Heloísa – Coitado!

Abelardo I – Voltará! E defenderá as minhas posições e a tua ilha, meu amor!³⁶³

O Ato I termina com a expectativa da protagonista, que pela primeira vez sai de sua posição de autoridade, em receber servilmente a um homem a quem deve: o *Americano*, *Mister Jones*. Essa personagem representa, na visão do autor, os interesses imperialistas, a dominação do mais forte e a submissão das colônias.

2º Ato

O espaço para o segundo ato muda completamente. Se antes se passava em São Paulo, dentro de um escritório, agora a cena se passa no Rio de Janeiro, em uma ilha particular com vistas para a baía de Guanabara. É assim que o autor sugere a cena:

UMA ILHA TROPICAL na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo em comunicação com a areia. Platibanda cor-de-aço com cactus verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas.

Com o pano fechado, ouve-se um toque vivo de corneta. A cena conserva-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima.

Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa e o americano. Saem pela direita. Depois, Totó Fruta do Conde, tétrico. Sai. Em seguida, D. Poloca e João dos Divãs. Saem. Depois, o velho coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-lhe um par cheio de vida: D. Cesarina, abanando um leque enorme

³⁶³ Id. Ibid., p. 16. O roteiro original do grupo, nessa fala específica, sugere um grande corte, o qual explicita justamente os caracteres de integralista da personagem Pinote. No texto original de Oswald se lê: *De camisa amarela, azul ou verde. E de alabarda. E ficará montando guarda à minha porta! E me defenderá com a própria vida, da maré vermelha que ameaça subir, tomar conta do mundo! O intelectual deve ser tratado assim. As crianças que chorem em casa, as mulheres lamentosas, fracas, famintas são a nossa arma! Só com a miséria eles passarão a nosso inteiro e dedicado serviço! E teremos louvores, palmas e garantias. Eles defenderão as minhas posições e a tua ilha, meu amor!* Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, p. 59.

*de plumas em maiô de Copacabana e Abelardo I com calças cor-de-ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena.*³⁶⁴

Já na interpretação do diretor José Celso, este segundo ato

...é o ato da Frente Única Sexual, passado numa Guanabara. Utopia de farra brasileira, uma Guanabara de telão pintado “*made in the States*”, verde e amarela. É o ato de “como vive”, como é o ócio do burguês brasileiro. O ócio utilizado para os conchavos. A burguesia rural paulista decadente, os caipiras trágicos, personagens de Jorge de Andrade e Tennessee Williams vão para conchavar com a nova classe, com os reis da vela e tudo sob os auspícios do americano.³⁶⁵

No segundo ato, além da presença do *Americano*, Oswald se dedica a apresentar para o leitor/espectador a família de *Heloísa*, família que por sua via é utilizada para simbolizar a aristocracia nacional em franca decadência, falida em valores morais e financeiros, com o fim da monarquia no século anterior. Para isso, como já observado com o caso de *Heloísa*, o autor explora os “vícios” e os “desvios sexuais” de praticamente todos os integrantes da família, assim como a fraqueza do patriarca, *Coronel Belarmino*, que em seus diálogos apenas lamenta, nostálgico, seu passado glorioso e a infelicidade de estar agora nas mãos de seu possível futuro genro, burguês, o agiota *Abelardo I*.

O tema da crise da queima do café entra neste momento como uma das estratégias de se metaforizar a realidade e está presente principalmente em alguns dos diálogos travados entre o patriarca, homem de posses, antigo cafeicultor, e *Abelardo I*. Isso demonstra como Oswald, assim como o *Teatro Oficina*, por via de José Celso, procuraram fazer uma leitura da realidade imediata a qual os circundava. O patriarca, como pode-se perceber centralizado em segundo plano na imagem 26, é representado pelo *Oficina* do modo como sugere Oswald, com trajes de golfe, mas com ares de caipira, segurando uma bengala e trazendo consigo sinais da senilidade, da decrepitude e da falta de ímpeto. É uma personagem que aparecerá poucas vezes na narrativa (apenas no segundo ato e no final da peça), mas que tem um papel central na ironia oswaldiana como metáfora do resquício de nobreza de caráter da aristocracia falida, assim como sua irmã *D. Poloca*, que foi interpretada por Liana Duval e Henriqueta Briebe. Na peça, nota-se a seguinte fala de *Belarmino*:

³⁶⁴ Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, pp. 65-66.

³⁶⁵ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *O rei da vela. Manifesto do Oficina, ensaios de O rei da vela*. São Paulo, 4/9/1967. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 90.

Belarmino – Mas me diga uma coisa, seu Abelardo, por que é que não pagamos as nossas dívidas com café. Temos dívidas. E queimamos café. Parece haver aí um mistério! Não acha?

Abelardo I – De fato meu futuro sogro! Café é ouro. Ouro negro! Estamos devendo e queimando ouro! Vou perguntar a Mister Jones... Estamos no fim. Na caveira.³⁶⁶



Imagem 26: Cena de diálogo do patriarca *Belarmino*, representado por Francisco Martins, com *Heloísa de Lesbos*, sua filha e *Abelardo I*, seu então futuro genro. Ato II de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Dona Cesarina, mãe de *Heloísa de Lesbos*, esposa de *Belarmino*, é quem abre o segundo Ato, ao ser colocada em uma rede de balanço por *Abelardo I*, e com ele trocar flertes. Pelos diálogos travados nota-se a futura sogra de *Abelardo* envolvida com as investidas do próprio genro:

D. Cesarina – Pois é. Só mesmo um futuro genro distinto e rico como o senhor havia de me oferecer esses galanteios.

Abelardo I – Os meus galanteios são sinceros... senhora minha futura sogra... Quem manda se vestir assim, com esse maiô jararaca! Qual é o santo que resiste?

³⁶⁶ Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, p. 76.

D. Cesarina – Quer me deixar mais zangada ainda...³⁶⁷

Na imagem 27 é possível se ter uma ideia da cena. *D. Cesarina*, representada então por Etty Fraser, encontra-se sentada em um balanço ornado com plantas tropicais, exibindo pose, gesto e maquiagem sensuais, e trajando um figurino composto com meias e luvas de arrastão, sugerindo trajes das meretrizes da época – as quais, por sua via, imitavam os trajes dos cabarés franceses. *Abelardo* encontra-se atrás do balanço, em uma posição bem aproximada a ela, investindo com certa intimidade e com expressão galanteadora.



Imagem 27: Cena de *D. Cesarina*, representada por Dirce Migliaccio, e *Abelardo I* em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Assim como *Aberlado*, *Cesarina* é burguesa, e do mesmo modo que o genro, é representada com certo ressentimento por não possuir “sangue nobre” como os

³⁶⁷ Cf. Ato II. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 21.

demais membros da família de *Belarmino*; o autor sugere, na relação dos dois, certa “solidariedade de classe”. Isto decorre do próprio sentimento de exclusão motivado pelo conflito de classes que a peça evidencia como sentido do enredo dramático. Percebe-se este conflito, por exemplo, em um diálogo travado entre *Dona Poloca* e *Abelardo I*:

Abelardo I – Pois ouviu mal. Por que é que a Senhora há de ser tão simpática quando estamos a sós. E tão infame na frente dos outros?

D. Poloca – Mas como é que o senhor quer que eu proceda em sociedade?

Abelardo I – Quero que proceda humanamente.

D. Poloca – Desde quando que a humanidade é um pedaço de marmelada, Seu Abelardo? Eu defendo meu ponto de vista de tradição e de família, intransigentemente. Sou sua melhor amiga (*Carinhosa*) em segredo. Mas não posso dar confiança em público a um novo-rico, a um arrivista, a um Rei da Vela!³⁶⁸

Nos flertes entre *Cesarina* e *Abelardo*, Oswald utiliza-se também do recurso narrativo do “desvio sexual” para representar a degenerescência das elites, pelo adultério e promiscuidade, como visto, estratégia enfatizada, com outros sentidos, pelo grupo *Oficina*. O que para Oswald era vergonha, para o *Oficina* era a dura realidade de todos, o choque cultural que deveria ser tomado pelo deboche. Do mesmo modo quando o *Americano* é retratado apresentando uma queda pelo seu chofer homem. O *Americano* acima de tudo é um representante da corrupção ante o capital estrangeiro. Isso é visto na relação subserviente e bajuladora travada entre quase todas as personagens para com ele. Marcada pelo abuso, o *Americano* é um caçador de privilégios, mas, de modo geral, apresenta bom caráter – não é uma personagem que se interprete como vilã. É detentora, frente às outras, do poder político e do capital, assim, tendo em vista o caráter corrompido das outras personagens, atrai interesses. Por exemplo, ao final do Ato I e em partes do Ato II, apesar da opção homossexual de sua companheira, *Abelardo I* incentiva sua noiva *Heloísa* a dar uma “atenção especial” ao *Americano*, quem certamente não hesita.

Essas técnicas de se expressar a realidade utilizadas por Oswald, retomadas pelo grupo *Oficina*, demonstram com certa clareza aquilo que Costa Lima sugere que, apesar da direção divergente diante da *mímesis*, “o pensamento contemporâneo, que

³⁶⁸ Id. Ibid., p. 25.

se nutre da arte de vanguarda e se formula em décadas recentes, não descarta com tanta facilidade da antiga questão”.³⁶⁹

Na imagem 28 é possível ver o *Americano*, interpretado por Abraão Farc, em cena possivelmente posada para um ensaio fotográfico, o que pode ser percebido pela proximidade do fotógrafo. Esta cena, mostrando o encontro das três personagens (*Belarmino*, *Abelardo I* e *Mister Jones*), não acontece nem na narrativa de Oswald, nem na do *Oficina*, o qual segue, com quase nenhuma alteração, os diálogos originais do autor.



Imagem 28: Fotografia posada com personagens *Belarmino*, *Abelardo I* e *Mister Jones* (o *Americano*) representados respectivamente por Francisco Martins, Renato Borghi e Abraão Farc em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Da mesma maneira como *Belarmino*, a personagem *Americano* aparece na dramaturgia mais como um elemento simbólico e pontual da interpretação anticapitalista de Oswald, mais como símbolo da submissão da elite nacional ao imperialismo e capital estrangeiro, do que um elemento principal que iria mudar alguma coisa da trama. Ambos são coadjuvantes típicos. Isto é, além da pouca

³⁶⁹ Cf. LIMA, Luiz Costa. Introdução. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mímeses e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, p. 09.

participação e dos poucos diálogos travados, também se observa pouca relação destes com a intriga principal travada na peça. Neste Ato, como já dito, a preocupação de Oswald é, sobretudo, com a imagem da imoralidade de determinadas classes sociais. Nele, há evidente quebra na linearidade narrativa que pode ser percebida pela própria troca de espaço na cena e do desfoco em *Abelardo* e concomitante foco nas mazelas da família de *Heloísa* e da privacidade das elites.

É possível notar que Oswald dá voz, imagem e interpretação cômica às culturas políticas da direita de sua época, representadas pelas duas expressões utilizadas na identificação dos caracteres das personagens – os *novos ricos* e a *antiga aristocracia*. Transpondo isso para o contexto da encenação do *Oficina*, confirma-se a leitura crítica de José Celso: “a burguesia rural paulista decadente, os caipiras trágicos [...] vão para conchavar com a nova classe, com os reis da vela e tudo sob os auspícios do americano”.³⁷⁰

Dona Poloca também surge em cena neste Ato II, no qual foi representada vestida com um figurino de dama do século XIX, toda de preto, com rendas brancas e carregando um grande terço católico, assim como um chicote nas mãos, como pode-se acompanhar na imagem 29. Tal expressão debochada se coloca como uma referência à cultura conservadora e religiosa não prevista por Oswald, chamada pelo *Oficina* de *missa negra* (imagem 15). Obviamente, tendo em vista os fatos do período da encenação e a que classe a peça se dirigia criticamente, é inevitável que se faça uma relação com as *Marchas da Família com Deus pela Liberdade* – que ocorreram principalmente na primeira metade daquela década e que foram o sustentáculo popular do golpe de abril de 1964 –, assim como com o próprio passado escravagista que marcou a liderança desta classe social. A ironia com o cristianismo, em Oswald, é praticamente inexistente e aparece apenas em alguns momentos onde se queria conotar a falta de escrúpulos de *Abelardo I*, quando por exemplo, em diálogo com *Abelardo II* (comunista e ateu) ele se refere a Deus ou a alguma religião com seu sarcasmo original, mostrando-se crente apenas por conveniência. A crítica do *Oficina* pode ser notada em outra cena, no Ato I, retratada na imagem 30, onde é possível perceber *Abelardo II* oferecendo em uma bandeja, junto com uma xícara, a imagem de Nossa Senhora Aparecida a seu chefe.

³⁷⁰ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *O rei da vela. Manifesto do Oficina, ensaios de O rei da vela*. São Paulo, 4/9/1967. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 90.



Imagem 29: Fotografia das personagens *Abelardo I* (Renato Borghi) e *Dona Poloca* (Liana Duval). Cena do Ato II de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.



Imagem 30: Nossa Senhora na bandeja. Fotografia de cena do Ato I de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Teatro Oficina*, 1967/68.

Entram em cena também neste Ato II os três irmãos de *Heloísa*: *Joana*, mais conhecida como *João dos Divãs*, *Totó Fruta do Conde* e *Perdigoto*. Novamente, nota-se a característica didática de Oswald, que, assim como no caso dos *Abelardos* e das demais personagens que apareceram até então, procura identificar nos nomes os principais caracteres que ele quer fazer conotar ao espectador. Não por menos o *Oficina* compactuou com esse didatismo em sua interpretação, aproveitando certa licença poética nos figurinos e nos gestos das personagens.

Por exemplo, a personagem *Joana*, que pode ser observada nas imagens 31 e 32, é caracterizada pelo *Oficina* – Oswald não deu nenhuma sugestão de sua caracterização – com um vestido curto rodado, delicado e infantil, mas aparece na segunda imagem em uma pose “vulgar”, e fazendo um gesto, pode-se dizer, masculino, coçando a virilha. O *Oficina*, como se nota, mesmo trazendo ao palco questões de gênero, debocha dos estereótipos construídos sobre o que se espera do comportamento feminino, e neste sentido, não se pode deixar de notar que, mesmo que não quisesse, a imagem debochada do grupo corrobora com certo aspecto homofóbico do autor. *Joana*, assim como sua irmã, é representada como lésbica, mas, também como *Heloísa*, busca incessantemente um casamento arranjado, deixando à mostra novamente um dos sentidos principais da crítica política de Oswald tecida em sua peça literária: o conchavo de classes entre as elites. “*João*” lamenta no começo do Ato o fato de *Totó*, seu próprio irmão, ter lhe roubado seu antigo pretendente, o “bom partido” turco, fraticida, *Miguelão* (este último não aparece em momento algum nem da narrativa de Oswald, nem na do *Oficina*).

O crítico literário Luiz Costa Lima, ressaltando a importância de Adorno para a problematização da *mímeses* sobretudo para a compreensão do fenômeno das obras de vanguarda, mostra que na obra *Ästhetische Theorie*,³⁷¹ ao se deparar com o argumento de que a ideologia do capitalismo impede a união entre discurso racional e verdade, o filósofo converte o discurso filosófico em crítico, de tal sorte que encontra “seu desiderato na arte, por ela ser capaz de desvelar a verdade, porém não de dizê-la”.³⁷² Segundo Costa Lima, “tal como Adorno concebe, a teoria crítica necessita da obra de arte como o naufrago do pedaço de madeira que flutua”,³⁷³ apesar da, concordando com Rüdiger Bubner, precarização e ideologização total nele afetada.

³⁷¹ Cf. ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp 1970.

³⁷² Cf. LIMA, Luiz Costa. Op. Cit., 2010, p. 30.

³⁷³ Id. Ibid., p. 30.



Imagem 31: Cena com personagens *D. Poloca* (nesta encenação de beata), *João dos Divãs*, *Belarmino* e *Heloísa de Lesbos* representadas respectivamente por Dirce Migliaccio, Liana Duval, Francisco Martins e Ítala Nandi em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.



Imagem 32: Fotografia em plano geral de cena do segundo ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Teatro Oficina*, 1967/68.

Deste modo, citando Theodor Adorno, Luiz Costa Lima destaca que, com a arte, “está descoberto o verdadeiro do conhecimento discursivo, mas nem por isto este o possui [...]. O conhecimento que a arte é, por certo ela o tem, mas [o tem] como de algo que é incomensurável”.³⁷⁴ Isso que é destacado por Lima, em Adorno, pode ser notado tanto no caso de Oswald de Andrade como no do *Teatro Oficina*, que são tratados aqui.

Apesar da crítica às elites se configurar como uma metáfora da realidade muito verossímil, definitivamente o historiador não pode tirar dela a verdade. A verdade na narrativa mora, justamente, naquilo que Oswald talvez não quisesse imitar, mas deixou como ‘traços’ em sua escrita. Por exemplo, no aspecto machista e homofóbico que está impregnado nos autores e nos homens de sua época. Do mesmo modo, no *Teatro Oficina*. Apesar do grupo paulistano trazer uma crítica sobre a personagem homem gay de Oswald, ao coadunar com a narrativa do autor, sua interpretação se mostrou como algo insuficiente para quebrar a expressão estereotipada do gay. Mas, nesse caso, para esta tese, a intenção crítica do grupo em buscar uma leitura que trouxesse algum problema para o viés da narrativa homofóbica, por mais que insuficiente, já é válida como um sinal de um novo tempo, como sinal de maior atenção ao caráter político das questões que envolvem o corpo.

Por exemplo, *Totó Fruta do Conde*, o qual pode ser observado nas imagens 34 e 35, por sua vez, um homem gay, é representado como uma personagem amargurada por ter sido abandonada por seu antigo companheiro *Godofredo*. O grupo o traz vestido de odalisca junto de uma grande, e sugestiva, vara de pescar, em cuja base se encontra um exagerado falo. Por mais que muito estereotipado, segundo Sandra Pestana, caracterizado com fantasia de carnaval, a imagem descortina “operação bastante comum na sociedade brasileira, tão recalcada e preconceituosa: a aceitação nos dias de festa daquilo que se considera o pus social, ação necessária para a manutenção da imagem dos ares liberal e libertino do país do carnaval”.³⁷⁵

Totó é uma personagem que, assim como sua irmã *Joana*, aparece, na perspectiva de Oswald de Andrade, apenas para caracterizar a degenerescência da família aristocrática do *Coronel Belarmino*. Espécie de fruta ‘podre’ da família. Ter um

³⁷⁴ Cf. ADORNO, Theodor apud LIMA, Luiz Costa. Op. Cit., 2010, p. 30.

³⁷⁵ Cf. PESTANA, Sandra Regina F. Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, pp. 220-221.

filho gay, neste caso, não se colocava como nada nobre, justamente o contrário: símbolo da decadência da instituição família.

É interessante observar como ambas as personagens – *Totó* (imagens 34 e 35) e *Joana* (imagem 33) – são retratadas com um sentido maior de depreciação do que o de *Heloísa*, também homossexual. As duas primeiras, por apresentarem traços femininos em sua caracterização, são apresentadas com muito mais deboche do que *Heloísa* e seus signos masculinos. As três personagens apresentam corpos que tiveram suas imposições de gênero subvertidas, no entanto, o viés mais cômico de *Totó* e *Joana* evidencia, observando aquilo que explica Butler, “a construção do sexo como binário, como um binário hierárquico”,³⁷⁶ em que o feminino se coloca como uma derivação semântica, inferior, do masculino, situação que, ainda na posição da autora, exige

recolocar a imagem do corpo como mudo, anterior à cultura, à espera de significação; imagem que possui referências cruzadas com a do feminino, esperando a inscrição como corte do significante masculino para introduzir-se na linguagem e na cultura.³⁷⁷



Imagem 33: Tessy Calado em ensaio fotográfico para a personagem *Joana* ou *João dos divãs*. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71.

³⁷⁶ Cf. BUTLER, Judith. Op. Cit., 2007, p. 286. Tradução nossa do original: “*la construcción del sexo como binário, como una relación binária jerárquica*”.

³⁷⁷ Id. Ibid., p. 286. Tradução nossa do original: “*replantarse la figura del cuerpo como mudo, anterior a la cultura, en espera de significación; una figura que posee referencias cruzadas con la de lo femenino, esperando la inscripción como incisión del significante masculino para introducirse en el lenguaje y la cultura*”.



Imagem 34: Fotografia de *Totó Fruta do Conde*, encenada por Edgar Gurgel Aranha em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

A perspectiva homofóbica de Oswald pode ser observada, por exemplo, se analisado um fato curioso em torno dos prováveis “motivos” da personagem ter sido representada em sua ficção. Segundo Sábato Magaldi, a imagem de um suposto *Totó Fruta do Conde*, homossexual, teria sido fornecida para o autor por via de seu filho, Oswald Filho, em uma situação nada nobre de violência física e homofobia que envolvera, de algum modo, o mesmo. Segundo Magaldi:

Totó Fruta do Conde foi fornecida ao pai por Oswald Filho. Ele o conheceu no Rio, quando viveu na Lapa, em pleno centro da prostituição. Esse homossexual sustentava um estudante paulista de quatrocentos anos, hoje um grande nome da Medicina, em Belém do Pará. Um dia o homossexual quis seduzir Oswald Filho que, além de não ter aceito a proposta, narrou-a ao amigo paulista. O estudante surrou o homossexual, que reagiu com as palavras usadas por Oswald.³⁷⁸

³⁷⁸ Cf. MAGALDI, Sábato. Op. Cit., 2004, p. 91.



Imagem 35: Fotografia com a personagem *Totó Fruta do Conde* à frente, encenada por Edgar Gurgel Aranha em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Esse caso ressalta ainda mais o modo como os recursos narrativos utilizados por Oswald para a expressão do imoralismo das elites iam de encontro à ideologia libertária que, gradativamente, a partir desse momento, passava a ser adotada pelo grupo liderado por José Celso, apesar de não corresponder com o que hoje se espera de uma defesa contra à homofobia. Na contramão de Oswald, no que diz respeito principalmente aos deboches às minorias sexuais, o grupo diminui certa conotação humilhante de ser homossexual. *Totó*, *Joana* e *Heloísa* são sobretudo nobres de caráter na arte do *Oficina*. Inserir-los assim na narrativa, como uma realidade, e que passa a ser deboche quando se faz como algo indesejável e inevitável pela cultura da elite, descortina um novo posicionamento sobre a temática. A “bofetada” era veiculada pela forma em que se colocava o conteúdo da encenação.

Já o outro irmão homem da família, *Perdigoto* (imagem 36), militar, e que supostamente poderia “salvar” a imagem do grupo familiar, sobretudo por ser ‘macho’, é não menos representado pelo autor a partir de seus vícios e defeitos. Entretanto, seu defeito não era o mesmo de seus irmãos, isto é, a personagem não foi retratada como imoral pelo suposto “desvio sexual”, mas sim pela queda por jogatina, mais

especificamente apostas em corridas de cavalos, vício muito comum da elite paulistana dos anos 1930 que ia ao Jockey socializar e apostar em possíveis campeões semoventes. A personagem aparece apenas ao final do segundo Ato em um papel relâmpago, assim como o de seus irmãos *Totó* e *Joana*, sugerindo a função de crítica de classe e pivô para o desenrolar dos acontecimentos do terceiro Ato que culminariam com o desfecho da narrativa.



Imagem 36: Fotografia posada de ensaio com a personagem *Perdigoto* representada por Otávio Augusto. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71.

Perdigoto, como sugere seu nome,³⁷⁹ como uma gotícula de saliva contaminada pelo fascismo sob a farda militar, apesar da pouca presença na trama, é quem marcará a mudança de rumo da sorte da personagem *Abelardo I*. Oswald de Andrade coloca *Perdigoto* como alguém que conspira a favor da repressão aos colonos, certamente uma metáfora da presença de imigrantes italianos e japoneses no começo do século XX para suprir a demanda de mão de obra que se abria nos

³⁷⁹ Novamente se sobressai o caráter didático de Oswald na escolha do nome, quem identifica, no próprio nome da personagem, traços dos caracteres que serão melhor desenvolvidos com o desenrolar da narrativa fictícia.

anos seguintes após a abolição da escravidão (pois *Perdigoto*, em seu diálogo com *Abelardo*, refere-se a uma possível terra rural em São Paulo do agiota a qual tomava conta). Estes, nas palavras do irmão militar de *Heloísa* e possível futuro cunhado de *Abelardo*, estariam ficando “incontentáveis”.³⁸⁰

Perdigoto – tenho notado lá e em algumas propriedades vizinhas um descontentamento crescente entre os colonos. Eles estão ficando incontentáveis.

Abelardo I – Naturalmente... Sempre foram incontentáveis...

Perdigoto – Ora, só há um remédio. É preciso castigar e meter medo. Eu tenho velhos amigos, quase todos desocupados...

Abelardo I – Já sei! A escória noctâmbula de São Paulo.³⁸¹

A partir de então, *Perdigoto* oferece um plano para a ocupação de seus então amigos desocupados, “paulistas de estirpe”, para, com isso, promover a repressão dos rebeldes que tanto incomodavam. É mais que certo o risco de se representar essa personagem no período do *Oficina*, pois se tratava, de certa forma, de uma caricatura burlesca da instituição militar, justamente em um momento de consolidação do regime enquanto instituição dirigente no Brasil e busca por certo abafamento da crítica direta de opositores. Foi justamente a semelhança com o exército brasileiro um dos motivos futuros não só de corte da cena, como de interdição da montagem, justificados pela censura federal, como relata Lis Coutinho.³⁸²

Perdigoto – Tenho um projeto. Dar-lhes ocupação. Uma camisa de cor basta! Armas, munições e...

Abelardo I – Dinheiro!

Perdigoto – Fora de brincadeira. Organizemos uma milícia patriótica. A capangada está sempre pronta... E se a colônia der um pio...³⁸³

Abelardo I, apesar de desprezar notoriamente a personagem *Perdigoto*, vê-se, a partir de então, completamente tentado com o plano, a ponto de endossá-lo e financiá-lo, um feito que, apesar de ser seu ofício, como pôde-se observar desde o início da peça, mostrava-se de difícil possibilidade.

Abelardo I (Depois de um silêncio) – Quanto quer?

Perdigoto – Dez contos!

³⁸⁰ Cf. Ato II. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 35.

³⁸¹ Id. *Ibid.*, p. 35.

³⁸² Cf. COUTINHO, Lis. *Op. Cit.*, 2011, p. 134.

³⁸³ Id. *Ibid.*, p. 87.

Abelardo I – Sei que vai jogar e beber com esse dinheiro. Parasita! (reflete) Mas a sua ideia não é má. Não deve ser sua. Aliás é uma cópia do que está se fazendo nos países capitalistas em desespero! (Prepara um cheque) Pronto! Se dentro de uma semana não estiver organizada uma milícia, ponho-o na cadeia! ³⁸⁴

Assim, o segundo Ato se fecha com a expectativa da realização do “projeto”³⁸⁵ de *Perdigoto*, algo que, apesar disso, não se desenvolverá, enquanto narrativa, no terceiro e último Ato. A exploração deste tema pelo autor deve ser observada, compreendida suas escolhas expressivas, como a leitura do fascismo tupiniquim de sua época – como pode-se acompanhar pelo movimento integralista que se fez visível também desde o Ato I na expressão do intelectual *Pinote* – e do levante constitucionalista paulista de 1932.

3º Ato

No terceiro e último Ato, Oswald apresenta *Abelardo I* em total e absoluto declínio moral e financeiro, moribundo, em cima de uma maca de hospital penhorada (juntamente com outros objetos). A decadência e queda do anti-herói é representada na própria cena, modificada pelo *Oficina*, pela falta de luz e objetos, como se pode observar na imagem 37. O tempo passou, mas não muito, e o espaço é o mesmo do primeiro Ato, ou seja, o escritório de *Abelardo I*. Agora “a iluminação noturna vem de fora, pela ampla janela”,³⁸⁶ com as luzes baixas, simulando um corte de energia.

Na atuação do *Oficina* não é possível se notar a maca e os demais objetos, como foi sugerido por Oswald, nem em outras imagens presente no acervo do grupo, mas é possível se observar a protagonista em uma cadeira de rodas (cena que também é sugerida por Oswald para este ato). Algumas questões colocadas nos Atos anteriores, como o “projeto” proposto por *Perdigoto*, ou mesmo o casamento entre *Abelardo I* e *Heloísa*, já estão fora de questão neste ato. O problema levantado por Oswald agora, ao representar a queda da protagonista, continua sendo, além do necessário desfecho da intriga, a crítica ao capitalismo e concomitantemente às elites do país.

³⁸⁴ Id. Ibid., p. 36.

³⁸⁵ Id. Ibid., p. 36.

³⁸⁶ Id. Ibid., p. 39.



Imagem 37: Terceiro Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Heloísa de Lesbos inicia o terceiro Ato lamentando o estado de seu então noivo, em um diálogo que explicita as condições da cena e do momento de queda da protagonista. Agora, está com outro figurino, mais feminino desta vez, como será visto adiante. *Heloísa* parece lamentar mais o fato de continuar pobre e sem um pretendente, do que perder *Abelardo*, apesar dos diálogos posteriores, nos quais ela parece nutrir um pouco de compaixão pela condição moribunda de seu ex-noivo que então prepara o seu suicídio.

Heloísa– Que desgraça, meu bem!

Abelardo I – Terás que procurar outro corretor... Você sabe... Nós casávamos para você pertencer mais à vontade ao *Americano*. Mas eu já sirvo para essa operação imperialista. Essa falência imprevista vai me desmascarar...

Heloísa – Eu não quero que você vá preso!

Abelardo I – Não há perigo. Não irei. (Tira um revolver dissimuladamente do bolso)

Heloísa – E eu como é que fico? Eu não sei trabalhar, não sei fazer nada.³⁸⁷

³⁸⁷ Id. Ibid., p. 40.

Nesse último Ato, *Abelardo I* é passado para trás por *Abelardo II*, o qual furta, na surdina, em um crime perfeito, os cheques “assinados ao portador”³⁸⁸ do então agiota, empregador e seu homônimo, o qual, por sua via, vai à falência terminal. O principal rival derruba a protagonista. Esse é o desenrolar final da trama: a tragédia do anti-herói e a ascensão de sua antagonista. *Abelardo II*, o socialista, não apenas ficará com toda a fortuna de *Abelardo I*, como também ficará com *Heloísa*, pois, como sugere o penúltimo diálogo da peça, aludindo a uma metalinguagem literária, “*Heloísa* será sempre de *Abelardo*. É clássico”!³⁸⁹

Oswald amarra a intriga no terceiro Ato finalizando a tragédia cômica do anti-herói burguês, que perde sua amada, sua fortuna e sua moral, ao se inclinar para o comunismo que tanto criticou. A peça é finalizada, obviamente, com a trágica morte de *Abelardo I* (mas, pelo que se pôde entender, não pela arma que portava), agonizando e solicitando ainda seus últimos pedidos a seu algoz, e depois encaminhado para ser enterrado em uma vala comum. A partir daí, sugere-se o início da ascensão da antagonista, que comemora, mas que se coloca como responsável por realizar seus últimos pedidos.

Silêncio pesado. Os soluços de Heloísa aumentam.

Abelardo II – Está morrendo. A minha vida recomeça!

Abelardo I – A val... a...

Heloísa soluça de novo forte.

Abelardo II – O quê! Quer alguma coisa?

Abelardo I – A v...

Abelardo II – O telefone! Não. Um copo d’água?

Abelardo I – (Num enorme esforço) – A vela!

Abelardo II – Ahn! Quer morrer de vela na mão? *O Rei da Vela*. Tem razão! (Tira uma velinha de sebo. Acende-a). Não quer perder a majestade.³⁹⁰

A cena feita pelo grupo paulista pode ser observada na imagem 38. Neste momento, novamente, é enfatizada a questão da sexualidade optando por uma expressão diversa da de Oswald. Na cena *Abelardo II* fulmina *Abelardo I* com uma vela em suas nádegas, sob o olhar melancólico e curioso de *Heloísa de Lesbos* ao fundo, representando assim seu fim, sua decadência, seu final. Sobre a cena representada pelo *Oficina*, Armando da Silva esclarece que

³⁸⁸ Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, p. 109.

³⁸⁹ Cf. Ato III. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 43.

³⁹⁰ Id. Ibid., p. 43.

no terceiro ato, o sexo tinha uma função dramática de contraponto ao primeiro. Aquele que penetrava, ostentava sexualmente, Abelardo I, na medida em que perdia o poder, perdia também a potência efêmera como a vela. Abelardo I passava da posição vertical para a horizontal e ficava, mesmo, na posição clássica, de quatro. Abelardo II, o seu sucessor, postava-se ereto e com a vela na mão, a mesma que iria enfiar no ânus de Abelardo I. Este morria. Surgia um novo rei. O macho que exibía o poder. O não-macho era penetrado, sexualmente, pelo poder.³⁹¹

Como se observa em Armando da Silva, a peça de Oswald, mas sobretudo a montagem do *Teatro Oficina*, sugere uma releitura do destino do Abelardo medieval, o qual fora tragicamente emasculado a mando da família de Heloísa.



Imagem 38: *Abelardo II* fulminando *Abelardo I* com uma vela nas nádegas. Cena do terceiro Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Depois disso, a imagem final do Ato se dá com *Heloísa* se entregando a *Abelardo II*, como se pode ver na imagem 39, celebrando o casamento com uma marcha nupcial, sucedida depois com a adentrada das outras personagens do segundo Ato e com a total indiferença de todas com a presença do corpo morto de

³⁹¹ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 149.

Abelardo I. Oswald opta por uma fala final do *Americano* para fechar a trama e a comicidade da tragédia simbólica da burguesia nacional.



Imagem 39: *Heloísa nos braços de Abelardo II. Cena final do terceiro Ato de O rei da vela, de Oswald de Andrade, Teatro Oficina, 1967/68.*

*Heloísa hesita um instante perto do morto, depois ampara-se sobre o ombro de Abelardo II que a mantém estreitamente no centro da cena. Ouvem-se os acordes da Marcha Nupcial e uma luz doce focaliza o par. Aparecem então em fila, vestido a rigor os personagens do 2º Ato que sem dar atenção ao cadáver, cumprimentam o casal enluarado, atravessando ritmadamente a cena e se colocando por detrás dele, ao som da música. O fascista saúda à romana. O Americano é o último que aparece e o único que fala.*³⁹²

O Americano – Oh! Good business!³⁹³

Oswald não foi compreendido em sua época, assim como o *Teatro Oficina*, em fins dos anos 1960, pela ditadura e por uma parte da sociedade, também não foi. Ambos trouxeram elementos da realidade nacional incômodos para os setores conservadores. Mas a principal diferença entre eles, refere-se, sobretudo, ao tema da função da sexualidade. Se no primeiro ela é um recurso de escrita de crítica ao capital, no segundo é a manifestação do político. Apesar de se observar a temática no texto

³⁹² Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, p. 109.

³⁹³ Cf. Ato III. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1967, p. 43.

de Oswald, em José Celso ela se torna central, até com certa obsessão, o que conota um imaginário de uma transformação cultural vivida naqueles tempos.

Deve-se notar que a encenação do *Oficina* acrescenta às montagens de *O rei da vela* mais três personagens. Sem quaisquer ligações com as intrigas da peça, ou importância para as peripécias, o *Índio da bolacha Aymoré* e a *Baiana* (ambos observáveis à esquerda da imagem 32), assim como o *Apresentador* (o qual apresentava a leitura de cena dos Atos) – uma possível referência ao Chacrinha –, podem ser considerados como elementos visuais que agregariam sentidos à estética tropicalista, uma referência risível aos signos de brasilidade.

O grupo paulista também modifica a fala final. José Celso opta por colar outro diálogo de outra peça de Oswald de Andrade, *A Morta*,³⁹⁴ em um trabalho muito pertinente aos sentidos de *O Rei da Vela*, fato que expressa o as atitudes experimentais do diretor:

respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!³⁹⁵

O que se observa é que a resistência política do grupo *Oficina* inscrita na narrativa de *O rei da vela*, em seu contexto de produção cultural, estava menos nas críticas tecidas às identidades da nação, a sua elite, aos conchavos, ao problema do capital e do governo de Estado, e mais no comportamento, na postura que passava a ser como imagem indesejada verdadeira da cultura dominante. Algo que ia além do representado, e perceptível apenas se compreendido que a *mímeses*, principalmente na obra de vanguarda, “opera com uma racionalidade sensível, com uma razão que não descarta do particular”.³⁹⁶ *O rei da vela*, do *Teatro Oficina*, atentava diretamente para a moral e os bons costumes, não como expressão crítica, mas por trazer problemas daquilo que passava a ser compreendido como meio de resistência política: o corpo. Contudo, as manifestações políticas do *Oficina*, neste sentido, foram além daquilo expresso no conteúdo, foram inscritas também naquilo que deu forma às visualidades dos espetáculos, como se verá adiante.

³⁹⁴ Última incursão de Oswald de Andrade no teatro, *A morta*, trata-se de um ato lírico em três quadros, produzido no ano de 1937. Cf. MAGALDI, Sábato. Op. Cit., 2004, p. 141.

³⁹⁵ Cf. ANDRADE, Oswald de. *A morta*. Apud. MAGALDI, Sábato. Op. Cit., 2004, p. 155.

³⁹⁶ Cf. LIMA, Luiz Costa. Op. Cit., 2010, p. 32.

3.3 Tropicalismo em cena: transgressão e carnavalização dos corpos

Quando se trata da encenação *O rei da vela* e suas inovações trazidas ao campo do teatro, sem dúvidas, o que mais salta aos olhos são as questões visuais. E neste ponto, isso se deve especialmente à cenografia e aos figurinos elaborados pelo cenógrafo Hélio Eichbauer.³⁹⁷ Foi ele o responsável por dar à encenação a identidade visual característica do tropicalismo, que tanta visibilidade deu ao grupo no período. As imagens do segundo Ato, por exemplo, como pode se ver na imagem 40, explicitam tal caráter, sobretudo quando se nota o colorido que dava sentidos ao que nas palavras de José Celso pode ser compreendido como o “*pop brasileiro*”.³⁹⁸



Imagem 40: Plano geral em cores da cenografia do Ato II de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967.

³⁹⁷ O cenógrafo (1941-), nascido no Rio de Janeiro, estudou cenografia e arquitetura cênica em Praga. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, Hélio é *um dos principais renovadores da cenografia brasileira moderna*, em suas obras, *em lugar dos recursos ilustrativos ou descritivos, propõe a metáfora, a livre-interpretação, o papel autoral do cenário na concepção artística do espetáculo*. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349629/helio-eichbauer>. Acesso em 29.mar.2017.

³⁹⁸ Em referência ao *pop* americano. José Celso se refere justamente ao trabalho de Oswald, em sua acepção o dramaturgo *descobre uma forma de expressão totalmente brasileira, um pop brasileiro, quando ainda não se falava em pop*. Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. O poder de subversão da forma. *AParte*, nº1, TUSP, março e abril de 1968. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 105.

Obviamente, não se pretende aqui desmerecer o caráter criador de José Celso Martinez Corrêa no que tange ao visual, mas sim enaltecer o papel de criatividade do cenógrafo do trabalho ao transpor as ideias oswaldianas a partir de uma leitura estética de seu tempo. Seu trabalho deve ser interpretado como um dos principais fatores responsáveis pelos louros midiáticos voltados à *opus magnum* do *Teatro Oficina*. De qualquer deve ser valorado junto à especificidade do trabalho de direção de José Celso. A produção de Eichbauer é fruto de um trabalho de direcionamento de José Celso, de uma leitura do contexto de adaptação de ambos, já que, para o diretor,

a obra de direção é sempre inevitavelmente, uma interpretação. Uma leitura. É sempre relativamente infiel, mesmo quando se pretende seguir uma peça à risca. Quando um indivíduo vê um quadro, ele o recria quer queira, quer não; pois o quadro entra numa retina e numa cabeça que não pertencem ao pintor. Ora, numa direção de espetáculo isso é mais do que evidente. E se é assim vamos nos entregar totalmente à recriação desse objeto.³⁹⁹

Nesse sentido, iluminando os trabalhos de Eichbauer, pode-se afirmar que a divisão temático-estrutural dos atos da montagem, algo que não fora sugerido por Oswald de Andrade, também se coloca como uma das principais características inovadoras das montagens de *O rei da vela*. O diretor teve a ideia de dividir os três Atos pensados pelo autor para sua obra em três temas que remetiam a características peculiares do teatro nacional, isto é, seguindo a linearidade de sua narrativa: o circo, a revista, e a ópera. Um acréscimo contributivo às metalinguagens tão utilizadas por Oswald na peça. Este ponto explorado pelo grupo dava mais ênfase ainda às questões críticas da brasilidade, também levantadas por Oswald, mas muito mais enfatizadas de forma peculiar pelo tropicalismo de final dos anos 1960.

Destarte, tem-se no primeiro Ato a tematização cenográfica a partir da ideia do circo, um gênero associado ao entretenimento, exibido fora da sala de teatro por um coletivo de artistas de diferentes especialidades, muito presente no interior das cidades, nas periferias, e de certo modo apreciado no país sobretudo pelas classes populares. Dos temas/gêneros idealizados por José Celso para dividir a encenação, esse talvez tenha sido o único pensado por Oswald, mas de forma implícita à narrativa, já que coloca *Abelardo II* como domador de feras e os clientes enjaulados.

³⁹⁹ Id. Ibid., p. 106.

Assim, pode-se dizer que o espaço da obra em que José Celso fazia essa alteração/criação da concepção formal era justamente aquele de competência da atividade fabricante de imagens, do âmbito das visualidades da encenação. As maquiagens utilizadas pelos atores, criadas por Hélio Eichbauer, remetiam às maquiagens de palhaços circenses como se pode notar na imagem 41 e contribuíam para reforçar os sentidos desta divisão temática específica (Ato I). Mas, tratavam-se de máscaras que continuariam presentes nas personagens até o final, e por isso, pode-se afirmar que o gênero circense, apesar de mais enfatizado no Ato I, perpassava pelos demais Atos. A máscara criada oferecia sentidos que reforçavam o aspecto sarcástico da proposta de ‘bofetada’ cultural simbólica sugerida pela Companhia, e da mesma maneira, a renunciava a certo ilusionismo realista.



Imagem 41: Foto posada de parte do elenco de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71.

A cenografia proposta por Hélio Eichbauer, no primeiro Ato, procurou seguir de um modo geral a proposta do autor, como se pode observar na imagem 42. Estão ali, ao centro, sobre um tapete circular que acompanha o palco giratório, dentre outros objetos, tanto o divã futurista quanto a secretária Luis XV, uma mistura que, de certo modo, indica um gosto (ou falta de) burguês tanto pelo objeto antigo, peça de museu, que garantiria certo *status* de nobreza, quanto pelo objeto novo, moderno, que denotaria progresso e modernidade.



Imagem 42: Plano geral de momento de encenação do Ato I. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, Teatro Oficina, 1967/68.

Na parede ao fundo encontram-se o castiçal de ferro, com uma base figurativa, e por cima dele, o que era para ser o retrato da Gioconda, proposto por Oswald, foi substituído, segundo Sá, pelo de Getúlio Vargas, “um burguês que conseguiu governar para sua classe, criar uma ditadura e ainda ser adorado pelos populares”.⁴⁰⁰ Também, ao invés do mostruário de velas, Eichbauer espalhou velas gigantes penduradas por todo o cenário como mostra a imagem 20, do primeiro item deste capítulo.

Ainda na parede ao fundo, o elemento que mais agregaria sentidos à interpretação da cena de um escritório de um agiota inescrupuloso é justamente o prontuário – item também proposto por Oswald –, a peça de gavetas com títulos que se referem aos caracteres dos clientes da *Abelardo & Abelardo*, ou seja, a identificação daqueles aos quais *Abelardo I* categorizava enquanto malandros, impontuais, prontos, protestados, penhoras, liquidações, suicídios, tangas. Uma maneira que Oswald utiliza para dar sentidos às vítimas do capitalismo. No meio da parede estaria, por sobre uma escadaria protegida por balaústres, elemento

⁴⁰⁰ Cf. SÁ, Luiz Henrique. *Histórias de cenografia e design: a experiência de Hélio Eichbauer*. 2008. 2030f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008, p. 149.

decorativo tradicional, a entrada de convidados, que se contrapunha ao portão de ferro de correr, que remetia às “grades de uma jaula”,⁴⁰¹ que estaria na parede à direita da imagem, onde o “domador”, *Abelardo II* escolhia os então candidatos a clientes do escritório.

É possível observar também alguns objetos não sugeridos pelo dramaturgo, que procuravam, ao que parece, representar características realistas de um escritório comum, como cadeiras, mesas, pastas, papéis, isto é, objetos que também agregariam sentidos à interpretação da cena ou ideia central. Também por sobre o tapete circular, um elemento que não foi mencionado pelo autor, uma enorme janela ostentando do lado externo ao escritório o nome da firma (imagem 43).



Imagem 43: Janela do Escritório de *Abelardo*. Ato I. Encenação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/68.

Dentre estes objetos estranhos à proposta de Oswald, alguns não só podem, como devem ser encarados como licenças poéticas do grupo paulistano, como o próprio polêmico boneco gigantesco, com seu cilindro representando um pênis e que estava vestido com terno idêntico ao de *Abelardo I* (imagens 19 e 20), um tabuleiro de xadrez em cima da mesa, uma espada ao fundo, entre outras coisas. Na

⁴⁰¹ Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, p. 42.

montagem do *Teatro Oficina*, o “sinal de alarma”,⁴⁰² proposto pelo autor, é uma peça de bateria – um chimbau (instrumento musical) –, a qual, muito provavelmente, era utilizada para demarcar determinados momentos da cena, como a entrada dos clientes e de outras personagens, e pode ser vista na imagem 44, ao lado direito da poltrona de *Abelardo*, à frente da janela.

A caracterização das personagens neste primeiro Ato também evidencia certo olhar crítico do grupo *Teatro Oficina* para a herança política populista, paulista e nacional. Renato Borghi, por exemplo, além da maquiagem remetendo a um palhaço, com triângulos pretos acima dos olhos, e da coroa de lata – ele é o “rei da vela” –, trajava terno de listras, com colete por baixo e gravata, como se pode observar na imagem 44.



Imagem 44: Ato I. *Abelardo I*. Fotografia de perto de Renato Borghi atuando em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, Teatro Oficina, 1967/68.

Tal caracterização, como esclarece Pestana,⁴⁰³ foi inspirada em Adhemar de Barros (1901-1969), político controverso que, entre 1963 e 1966, exercia seu segundo mandato como governador do estado de São Paulo (imagem 45) – após ter se

⁴⁰² Cf. ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., 2004, p. 37.

⁴⁰³ Cf. PESTANA, Sandra Regina F. Op. Cit., 2012, p. 158.

candidatado sem sucesso à presidência –, e que teve uma carreira marcada tanto “pela realização de grandes obras públicas”,⁴⁰⁴ quanto por graves acusações de corrupção no período. Adhemar de Barros, além do traje de terno de riscas, costumava também trajar um terno branco com colete por baixo, esta última também uma peça que se pode observar por vezes no figurino da personagem *Abelardo I* (imagens 43 acima e 46 abaixo). O terno de risca de giz era um traje típico dos homens da elite política no contexto dos anos 1940 e 1950 e mesmo 1960, como pode se ver na imagem 47. A pesquisadora Sandra Pestana lembra que também o ex-presidente Getúlio Vargas usava terno risca de giz, como também mostra a imagem 47, além de seu clássico terno branco. Na interpretação da autora, estas expressões do grupo evidenciam que

os elementos que caracterizam um usurário fazem referência direta a dois políticos populistas. O que coloca os três no mesmo patamar, equiparando os líderes populistas ao agiota que enriquece por explorar miseráveis e hipotecar ao capital estrangeiro o país inteiro.⁴⁰⁵



Imagem 45: Postal da campanha presidencial de 1955 de Adhemar de Barros.

⁴⁰⁴ Id. Ibid., p. 158.

⁴⁰⁵ Id. Ibid., p. 159.



Imagem 46: Ato I. *Abelardo I e Heloísa de Lesbos*. Fotografia de perto de Renato Borghi e Ítala Nandi atuando em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, Teatro Oficina, 1967/68.



Imagem 47: Getúlio Vargas conversa com aprendiz, durante visita à Feira Nacional da Indústria de 1942, tendo à sua direita o presidente da Fiesp, Roberto Simonsen, e à sua esquerda (de terno escuro) o interventor federal de São Paulo, Fernando Costa.

No entanto, o figurino de *Abelardo* ainda ostentava, por cima da calça do terno, uma peça de pano em V por sobre o sexo, item que aparece em vários personagens

“masculinos” da montagem, como, por exemplo, em *Abelardo II* (imagem 25) e *Perdigoto* (imagem 36), sugerindo uma espécie de deboche à virilidade destes. Este é também o caso da personagem *Heloísa de Lesbos*, que, assim como seu noivo, aparece trajando terno (com a peça em V igualmente) no primeiro ato (imagem 48).

Heloísa trajava um terno de linho branco, que geralmente acompanhava um chapéu panamá. Pregado no terno, um broche de ramo de café, remetendo à aristocracia rural cafeeira falida (como visto no item anterior, seu pai era um coronel cafeicultor que buscava superar a crise casando a filha com um ‘novo rico’), adereço que estava presente no figurino de todos os integrantes da família de *Heloísa*.⁴⁰⁶ Segundo Hélio Eichbauer, *Heloísa* estava caracterizada como uma espécie de Marlene Dietrich (1901- 1992),⁴⁰⁷ atriz alemã que fez carreira no cinema norte-americano e que chamou atenção ao aparecer, em plena década de 1930, vestindo trajes masculinos (imagem 49), como o terno, peça que só foi integrada ao vestuário feminino ordinário na década de 1960. Outro item que aproxima *Heloísa de Lesbos* e a atriz internacional é o cigarro, que acompanhava Dietrich em várias poses fotográficas e que é um acessório exageradamente grande na personagem representada pelo *Oficina*. Tanto o cigarro quanto o terno são objetos que, associados à gestos, foram transgressores no período, símbolos senão da emancipação das mulheres, da procura por igualdade de gênero nos corpos.

No entanto, além desta imagem de certa emancipação do corpo da mulher, a escolha da cor branca para o terno remetia à imagem do malandro sambista, típica personagem brasileira, identificada pelo uso dos sapatos bicolores destes.⁴⁰⁸ Nota-se que havia uma amálgama de sentidos, positivos e negativos. Por exemplo, do mesmo modo que *Abelardo*, a cor branca do terno remete aos políticos latifundiários da primeira metade do século – como os já citados Getúlio Vargas e Adhemar de Barros. Tal imagem atrelada às dos políticos latifundiários era posta no sentido de reforçar a associação com o seu pai *Coronel Belarmino*. Outrossim, a imagem do malandro adivinha do fato de *Heloísa de Lesbos*, na peça, ser justamente quem negocia com *Abelardo I* para tentar tirar sua família da frágil situação econômica na qual se encontrava, apesar de contrariar sua patente sexualidade.

⁴⁰⁶ Cf. PESTANA, Sandra Regina F. Op. Cit., 2012, p. 165.

⁴⁰⁷ Cf. EICHBAUER, Hélio. Entrevista concedida a Sandra Regina F. Pestana. In: PESTANA, Sandra Regina F. Op. Cit., 2012.

⁴⁰⁸ Cf. PESTANA, Sandra Regina F. Op. Cit., 2012, p. 163.



Imagem 48: *Heloísa de Lesbos* interpretada por Ítala Nandi. *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71.



Imagem 49: Marlene Dietrich em foto artística, vestindo 'trajes masculinos' e fumando.

Abelardo II, como observado na imagem 23, é caracterizado como domador de feras, figura do circo, evidenciado sobretudo pela utilização do chicote – elemento do passado escravagista. Mas o que salta aos olhos é a cartucheira que ele leva na cintura, algo que, segundo Pestana, o associa visualmente, sobretudo se levado em conta as características que regem a vida da personagem e o contexto de fins dos anos 1960, à figura de um guerrilheiro revolucionário, que “ganha a vida domando miseráveis furiosos em um escritório de usura”.⁴⁰⁹ Tal interpretação adentra à seara do rompimento simbólico do grupo com os ideários de parte da esquerda no país, sobretudo no campo da cultura, como visto no capítulo 1 e em parte do primeiro item deste capítulo, o que ficaria mais evidente ainda nos anos seguintes.

Já no que se refere à interpretação da *revista*, no segundo Ato, pode-se dizer que foi o momento que mais provocou esteticamente o público, com os famosos signos debochados de brasilidade. Ou seja, a bofetada dirigida à cultura das elites era veiculada sobretudo por via das visualidades deste Ato em particular. Denominado *Frente Única Sexual* já por Oswald, em uma referência à *Frente Única*

⁴⁰⁹ Id.Ibid., p. 177.

política construída pelos partidos políticos para se combater o tenentismo, foi neste momento que Hélio Eichbauer ousou na exploração dos símbolos típicos e identitários do país, com características peculiares, os quais entravam em franca sintonia com outros campos artísticos, como visto no capítulo 2, que referenciaram precipuamente a ideia de tropicalismo do período.

A *revista* foi um gênero popular dentre as classes médias e altas – as quais tinham a cultura como simples entretenimento –, e muito característica da formação do teatro nacional. Foi, no Brasil, fruto de uma busca por encontrar uma fórmula nacional de teatro de entretenimento musicado, na ânsia, sobretudo carioca, por modernização nas artes de espetáculo. Herança do teatro português e francês, à luz das imagens das vedetes, *clowns*, cançonetistas e das casas parisienses como Eldorado, Alcazar, Ba-ta-clan, Folies Bergère, o gênero de *revista* foi muito comum entre o final do século XIX e início do XX, principalmente no Rio de Janeiro, com algumas exceções em São Paulo. Pode ser identificado e caracterizado pela comicidade, pelo apelo à sensualidade feminina, por misturar números musicais e por trazer críticas políticas e sociais geralmente vivenciadas nos anos anteriores, música popular, além de típicas personagens brasileiras.⁴¹⁰ Segundo Neyde Veneziano, sua estrutura clássica era baseada em “prólogo de abertura, alternância de esquetes, quadro musicais e números de cortina e, finalizando, uma apoteose”,⁴¹¹ o que mais tarde iria sofrer algumas alterações. Na expressão do *Teatro Oficina*, a *revista*, para Armando da Silva, tratava-se justamente da

forma exata para mostrar o conchavo político por meio da fricção sexual. O “verde amarelismo” e o “ufanismo” eram nesse ato glosados veementemente. No palco, um país verde amarelo tropical, cheio de burgueses pederastas e burguesas lésbicas, fazia de todas as relações econômico-políticas relações sexuais.⁴¹²

A cenografia e o figurino propostos por Hélio Eichbauer para este Ato evidenciam a essência do gênero *revista*, personagens caricaturais, sensualidade (pela via cômica), deboches e críticas sociais. Diferentemente do primeiro Ato, no cenário do segundo ato Hélio Eichbauer não foi tão fiel à descrição de Oswald,

⁴¹⁰ Por isso a ideia de Revista, como uma espécie de retrospectiva dos fatos políticos e sociais com pitadas de deboches. Cf. VENEZIANO, Neyde. Teatro de revista. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Ed. Perspectiva, edições SESCSP, 2012, pp. 436-455.

⁴¹¹ Id. Ibid., p. 436.

⁴¹² Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 146.

apresentada no item anterior desta tese. Não se observa, por exemplo, a escada que daria para a areia, a platibanda cor de aço com cactos verdes, tampouco os móveis mecânicos e a rede do Amazonas. Compõem o cenário um balanço campestre, um guarda-sol, uma cadeira de praia com uma mesa ao lado, onde se encontram um rádio e bebidas – signos de diversão da burguesia brasileira –, e, sobretudo, aquilo que marcou a cenografia da peça como um todo, uma enorme tela pintada colorida – uma forma muito característica das cenografias de início do século no país. Na tela vinha representada a Baía de Guanabara trazendo signos clichês, imagens estereotipadas do Rio de Janeiro, como o Pão de Açúcar, o Corcovado, a praia, coqueiros, bananeiras, até um grafismo remetendo ao padrão decorativo do calçadão de Copacabana – como se o Rio de Janeiro fosse apenas a praia, a baía e Copacabana –, que aparece na tela preenchendo os caules das bananeiras e dos coqueiros (imagem 50).

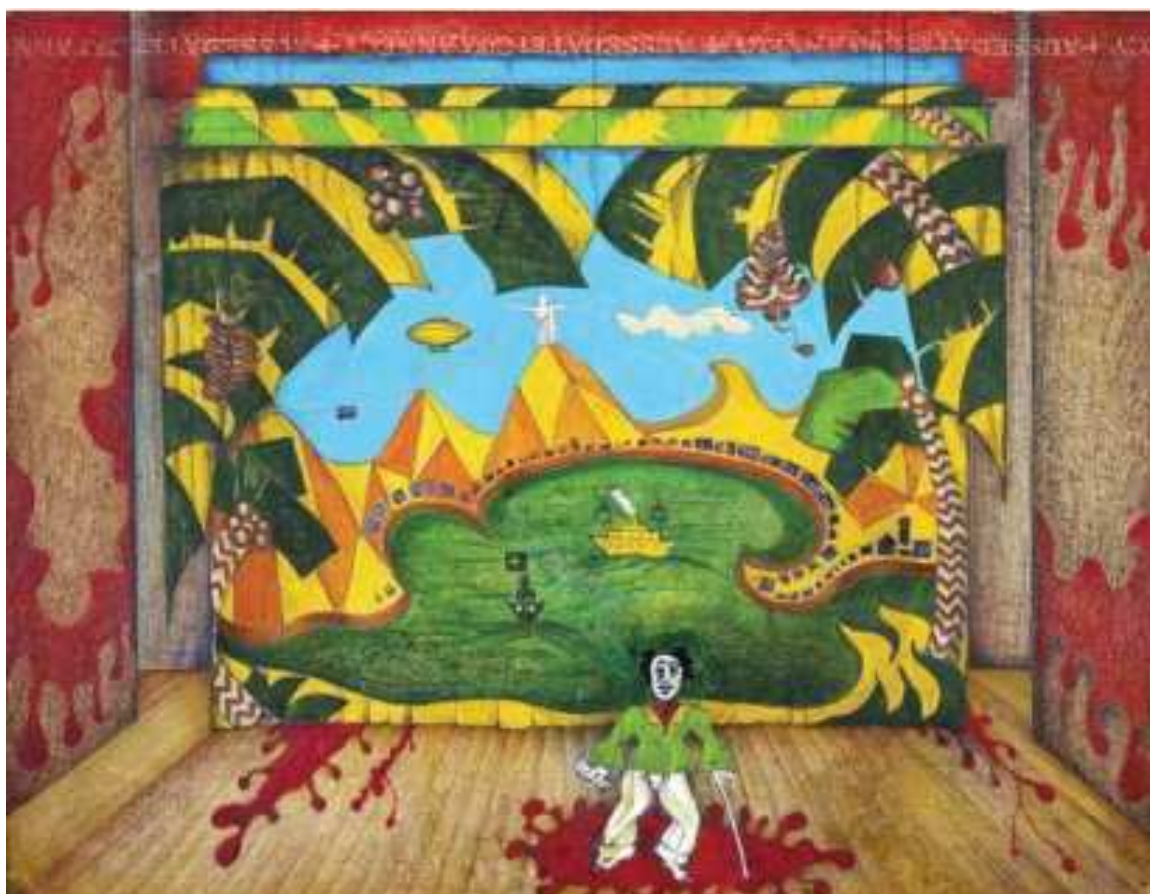


Imagem 50: Croqui de *Eichbauer* para a cenografia do segundo ato de *O rei da vela*.

Segundo Eichbauer,⁴¹³ para compor este cenário, ele teria se inspirado nos quadros de Tarsila do Amaral (1886-1973), particularmente no colorido tropical que a pintora consagrou (imagens 51 e 52), e nos de Lasar Segall (1891-1957), como nos quadros *Bananal*, de 1927 (imagem 53) e *Menino com lagartixas*, de 1924 (imagem 54). Estes últimos, ele relata, serviram de referências para a expressão da paisagem, mais especificamente a das bananeiras. Tarsila do Amaral, um dos principais nomes da pintura moderna nacional, é bom que se lembre, casou-se com Oswald de Andrade em 1926, mas o casal se separou em 1929 quando Oswald a deixa para ficar com Patrícia Galvão (1910-1962), conhecida na história como Pagu. Junto de [e com] Oswald, Tarsila do Amaral inaugura nas artes plásticas o chamado “movimento antropofágico” no ano de 1928 com o famoso quadro *Abaporu* (imagem 52), movimento este que, como já mencionado aqui, por via de seus textos e manifestos, foi norteador teórico do grupo *Oficina* neste momento.



Imagem 51: *O mamoeiro*, de Tarsila do Amaral, 1925. Óleo sobre tela, 65cm x 70cm, Acervo Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros.

⁴¹³ Cf. EICHBAUER, Hélio. In: PESTANA, Sandra Regina F. Op. Cit., 2012, p. 134.

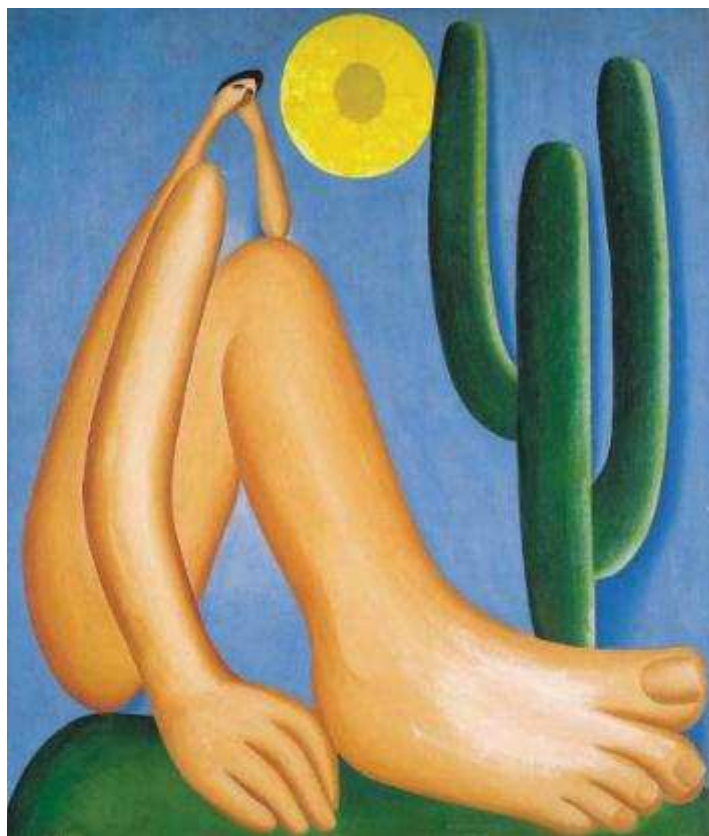


Imagem 52: *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, 1928. Óleo sobre tela, 85cm x 73cm. Acervo Colección Constantini, Buenos Aires.



Imagem 53: *Bananal*, de Lasar Segall, 1927. Óleo sobre tela, 87cm x 127cm, acervo Pinacoteca do Estado de SP.



Imagem 54: *Menino com lagartixas*, de Lasar Segall, 1924. Óleo sobre tela, 98cm x 61cm, acervo Museu Lasar Segall/SP.

Além das patentes referências no movimento moderno brasileiro dos anos 1920 e 1930, sobretudo nas artes plásticas, o cenógrafo do grupo *Teatro Oficina*, Hélio Eichbauer, também associa sua exploração do colorido às referências visuais obtidas por meio de uma viagem que supostamente ele teria feito a outro país tropical americano, do centro do continente, Cuba, país o qual, segundo o próprio artista, “devolveu-lhe a cor” e, esteticamente, em suas palavras, o fez passar pela transição do “*art déco* geométrico para o fauvismo expressionista”.⁴¹⁴

Obviamente que não é de todo seguro avaliar a obra de um artista estritamente a partir das declarações pessoais e memórias sobre o seu próprio trabalho, ainda mais quando uma declaração implica em uma classificação estilística. No entanto, ao observar a tela de Hélio Eichbauer feita para o *Oficina* em 1967 representando a baía de Guanabara, é inevitável associar o tipo de figuração ali representada pelo autor a um certo primitivismo fauvista, ou seja, traços de um estado de pureza comum às criações infantis, o que vai ao encontro de seu relato.

Na corrente de pensamento artística conhecida como *fauvismo*, que pode ser considerada como uma das variantes do expressionismo nas artes plásticas, a cor foi um elemento fundamental tanto da pesquisa, quanto da própria prática artística. Segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan, os *fauves* colocavam como problema estético “solucionar o dualismo entre sensação (a cor) e construção (a forma plástica, o volume, o espaço), potencializando a construtividade intrínseca da cor”.⁴¹⁵ Deste modo, um de seus propósitos principais era o de então investigar “a função plástico-construtiva da cor”.⁴¹⁶ Em Henri-Émile-Benoît Matisse (1869-1954), como se observa na imagem 55, por exemplo, a pintura não tem relevo, a qualidade espacial do tema vem da cor, é ela que confere alguma noção de profundidade e, conseqüentemente, de tempo. Seus quadros, como também os de Eugène-Henri-Paul Gauguin (1848-1903), como pode se comparar na imagem 56, são compostos por zonas límpidas, luminosas, ali é a cor como estrutura que vibra e produz a sensação visual.

⁴¹⁴ “Eu tinha passado um ano em Cuba, que me devolveu a cor. “O Rei da Vela” foi minha revolução tropical, uma explosão. Passei do *art déco* geométrico para o fauvismo expressionista”. Declaração de Hélio Eichbauer em reportagem do jornal Folha de São Paulo, em 2006, na ocasião de uma mostra retrospectiva de sua carreira, no Rio de Janeiro. EICHBAUER, Hélio Apud VIANNA, Luiz Fernando. *Cenógrafo Hélio Eichbauer repassa sua carreira em mostra no Rio*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64062.shtml>. Acesso em 30.mar.2017.

⁴¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 229.

⁴¹⁶ Id. *Ibid.*, p. 229.

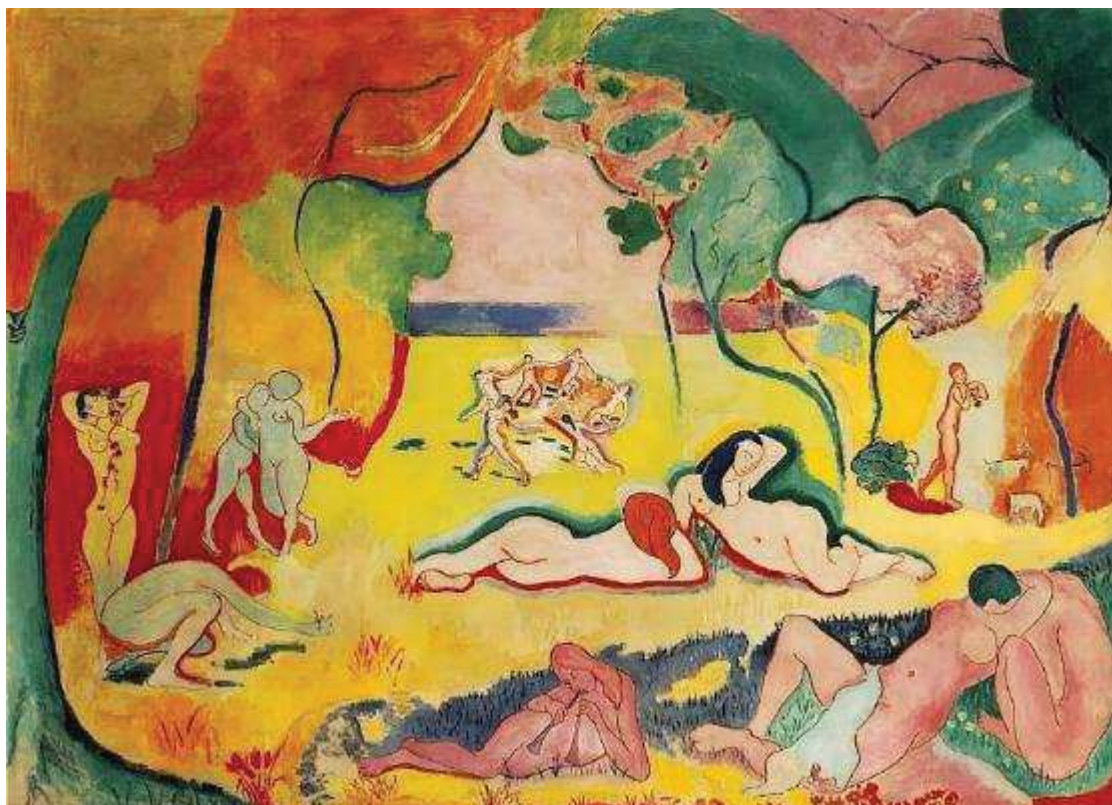


Imagem 55: *La Joie de vivre ou Le Bonheur*, de Henri Matisse, 1905-1906. Óleo sobre tela, 174cm x 238,1 cm, acervo Fundação Barnes, Philadelphia.

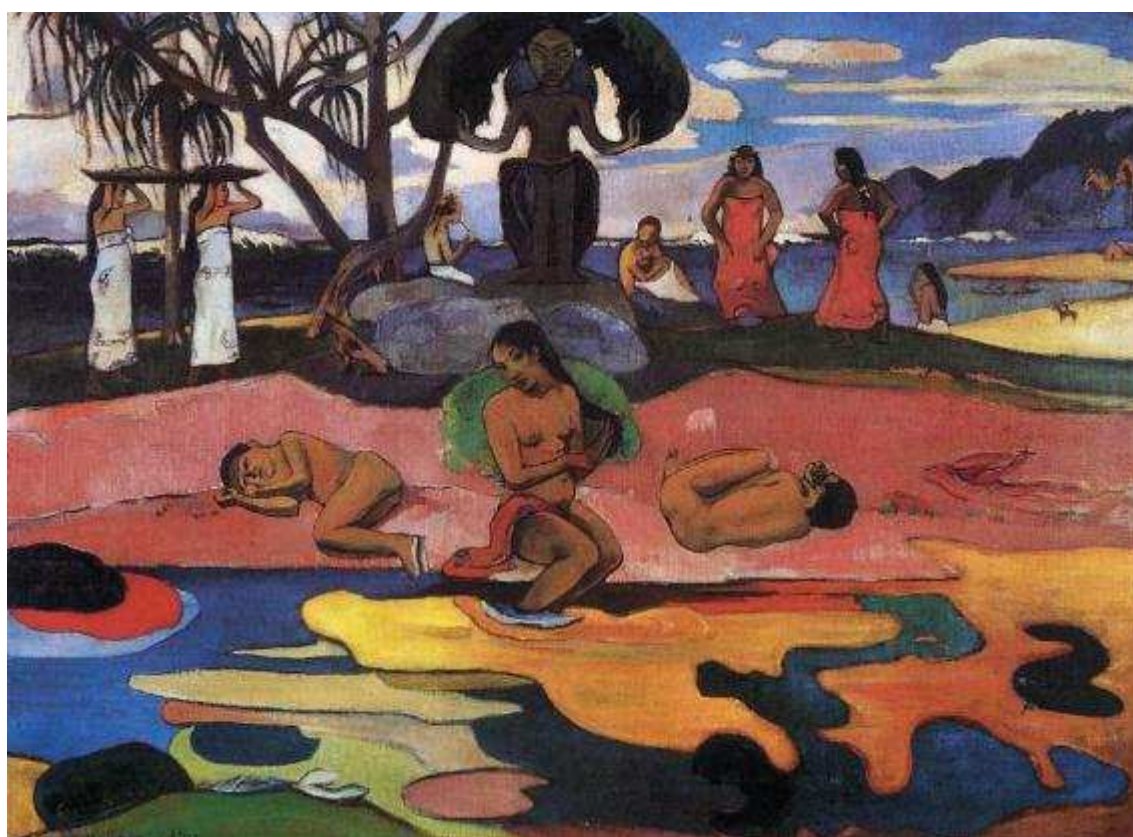


Imagem 56: *Day of the Gods (Mahana No Atua)*, de Paul Gauguin, 1894. Óleo sobre tela, 68.3cm x 91.5 cm, acervo do The Art Institute of Chicago.

Na tela do cenário de Eichbauer, nota-se que o colorido é um componente fundamental, senão determinante, para se compreender a imagem e o espaço construídos. A bidimensionalidade da cena construída em tela – como dito, remetendo, de algum modo, às cenografias de início do século, antes do desenvolvimento, permanência e apreciação dos cenários tridimensionais – procurou justamente explorar e reforçar as possibilidades da cor na expressão do espaço, como se pode notar na imagem 57. A paisagem ali não está representada em uma construção perspectiva de modo a permitir o reconhecimento dos elementos geográficos e arquitetônicos; tampouco se observa algum trabalho de luz e sombra com o objetivo de sugerir uma ideia de relevo e profundidade. Antes, são as zonas de cor e a escolha dos matizes que possibilitam isso. Assim como nos quadros de Matisse e de Gauguin, as linhas, ao invés de contornos que distinguem os elementos, são arabescos que reforçam deste modo a irradiação das cores.

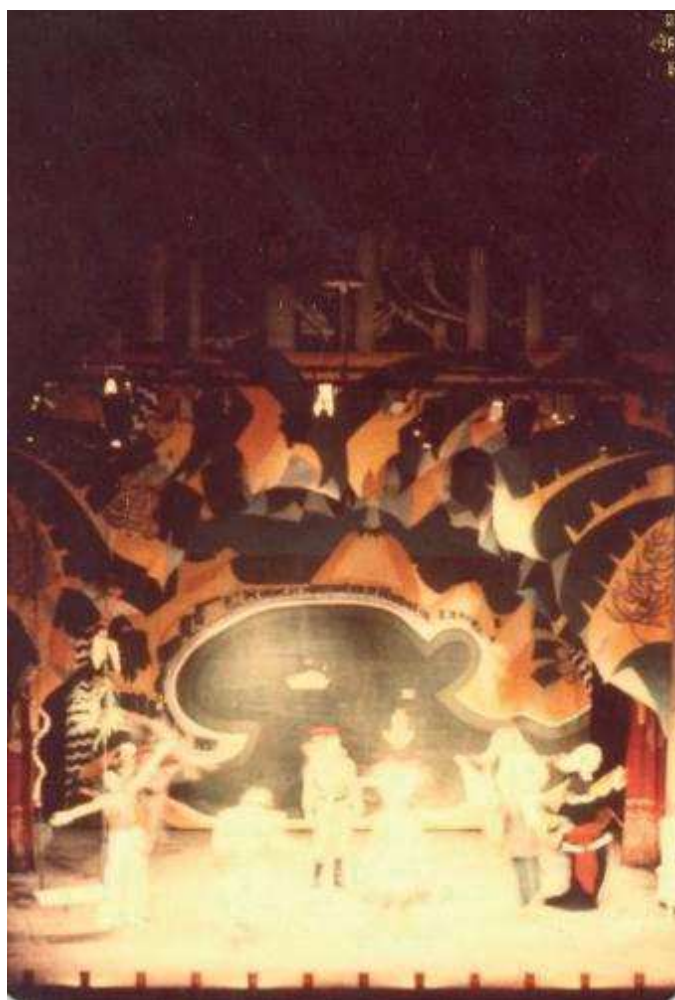


Imagem 57: Fotografia colorida em plano geral de cena do segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, Teatro Oficina, 1967/71.

Dada a antiguidade das fotografias da encenação, não é possível se observar com nitidez a proposta do colorido da tela original (mesmo com as fotos coloridas), ainda mais porque, segundo Eichbauer, “o cenário foi queimado por Zé Celso em um ato de protesto contra a ditadura militar”.⁴¹⁷ Além do croqui, que sobreviveu, a tela foi refeita mais de vinte anos depois, em 1989, para o show “O Estrangeiro”, de Caetano Veloso. O croqui, como pode se observar na imagem 50, foi reproduzido, na íntegra, na capa do disco *O Estrangeiro*, de Caetano Veloso, do ano de 1989 (imagem 58).

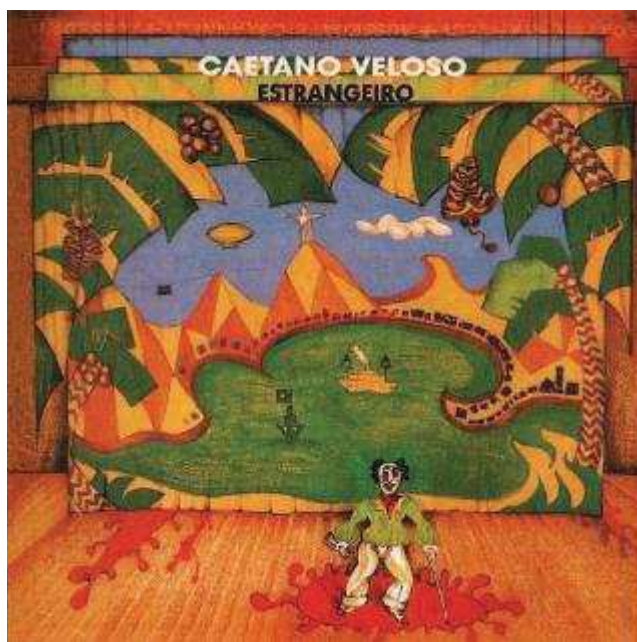


Imagem 58: Capa do disco *O Estrangeiro* (1989), de Caetano de Veloso, de autoria de Hélio Eichbauer.

Os quadros dos mestres *fauves*, por se preocuparem antes com a estrutura da cor do que com a construção naturalista perspectiva evidenciam um desenho um tanto “descompromissado”, quase “infantil”. Semelhantes aspectos podem ser notados no painel de Hélio Eichbauer, que apresenta, juntamente com uma rica exploração do colorido, a deformação enfática das formas, notada, por exemplo, nos elementos vegetais em primeiro plano e nas montanhas ao fundo, figuras de um desenho explicitamente infantil, como os dois barcos navegando na baía, o Cristo Redentor, os prédios na orla, o bondinho, as nuvens e o dirigível.

Mas quanto à figuração não se pode deixar de notar também as referências da *pop art* e da arte psicodélica. Principalmente aquilo que tange às cores saturadas e chapadas, à certa figuração que remete ao desenho em quadrinhos, à referência aos

⁴¹⁷ Cf. EICHBAUER, Hélio. Op. Cit., [2006], 2017.

efeitos visuais do LSD, como as formas distorcidas. As relações visuais da cenografia e dos figurinos de *O rei da vela*, com, por exemplo, a capa do LP *Yellow submarine*, de 1969, dos Beatles, ou do LP *Mutantes e seus cometas no país do baurets*, de 1972, dos Mutantes (imagens 59 e 60), são evidentes, quando compreendida uma cultura visual norteadas por certa figuração infantilizada e pelo abuso de cores contrastantes. No que tange à colagem isto fica mais patente. As personagens de *O rei da vela* pareciam sair de quadrinhos fantásticos, com personagens tipicamente brasileiros, transpostas em cenas teatrais, devido, sobretudo aos figurinos coloridos.

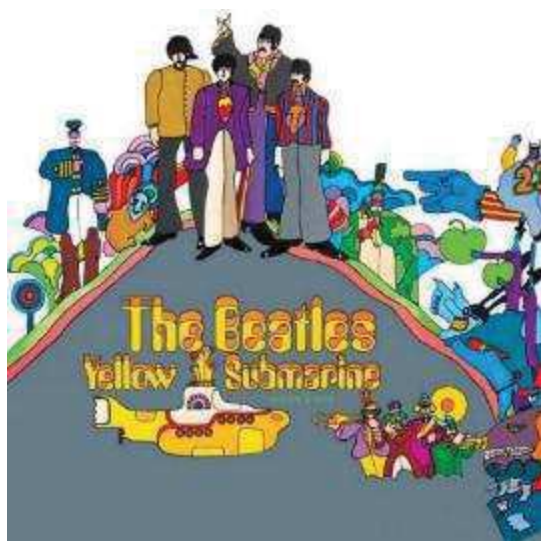


Imagem 59: Capa LP *The Beatles, Yellow Submarine*, Apple Records, 1969.

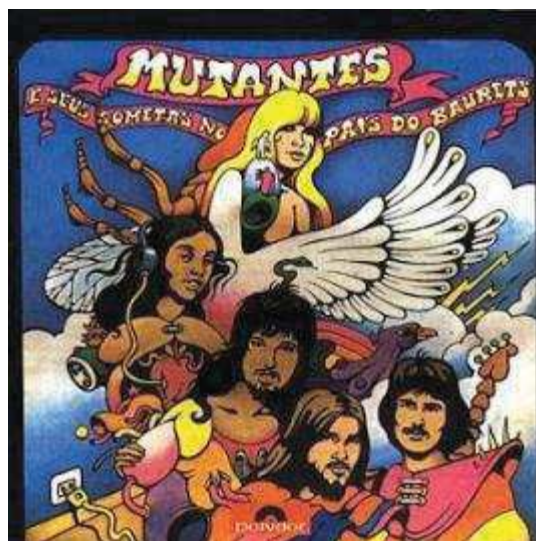


Imagem 60: Capa LP *Mutantes e seus cometas no país do baurets*, Polydor, 1972

A colagem, como visto, foi procedimento comum à *pop art*, e teve como um dos precursores o artista britânico Richard Hamilton (1922-2011). As técnicas da colagem foram apropriadas pelo tropicalismo, como forma de identidade visual, como pode ser notado na capa do LP *Tropicália ou Panis et Circenses* de 1968 (imagem 61), a qual é muito próxima visualmente da capa feita para o álbum dos Beatles, de 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (imagem 62), concebida pelos artistas Peter Blake e Jann Haworth. A *pop art* e o psicodelismo internacionais encontraram sentido nas artes no Brasil por via da cultura visual construída pelo desbunde tropical, referências que, no *Teatro Oficina*, faziam muito mais sentido quando colocadas segundo o entendimento da teoria cultural antropofágica do movimento moderno, a qual não refutava as referências internacionais, mas buscava justamente uma compreensão delas à luz da realidade tropical. Ingerir, deglutir e criar uma referência cultural genuína.



Imagem 61: Capa LP *Tropicália ou Panis et Circenses*, Philips Records, 1968.

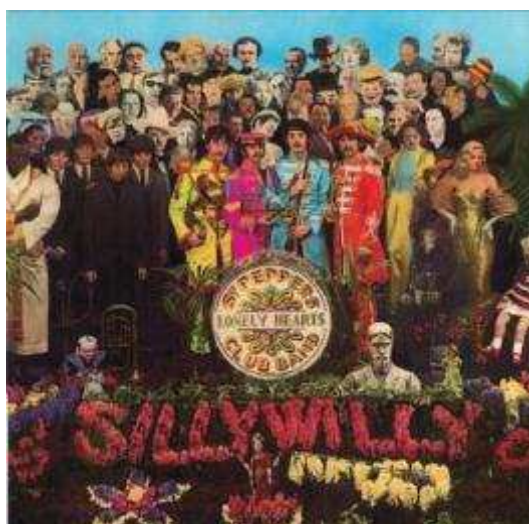


Imagem 62: Capa LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Capitol Records, 1967.

Para José Celso, a releitura de Oswald proposta em *O rei da vela* ia muito além de uma “subversão da forma”,⁴¹⁸ tratava-se de uma “subversão de conteúdo”,⁴¹⁹ que implicava irremediável e diretamente, deste modo, na primeira. E é isso que se pode acompanhar, por exemplo, quando se percebe não apenas a questão da proposta de tematização dos Atos, como, sobretudo, o trabalho de colagem observado, por exemplo, nas personagens, na cenografia, nos figurinos, nas músicas, em outras obras literárias, que evidenciam a liberdade narrativa de criação do diretor.

Quanto às personagens deste segundo Ato, apesar delas ainda evidenciarem a referência do circo na maquiagem, as citações à revista são muito explícitas. *Heloísa de Lesbos*, por exemplo, dado o caráter mais informal deste tipo de gênero, associado ao espaço onde se passa o segundo Ato, aparece com trajes leves, de regata e com calça esportiva em cetim conforme esclareceu o próprio Eichbauer.⁴²⁰ O cetim, afirma ele, foi escolhido para a composição das roupas de várias personagens,⁴²¹ algo que não deixa de ofertar sentidos à associação com a revista, por ser um tecido brilhante, chamativo, por vezes associado ao cafona. Além do cetim, também o lamê, outro tecido cintilante, bem como plumas e rendas foram bastante explorados, associados ao colorido tropical.

⁴¹⁸ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *O poder de subversão da forma*. *AParte*, nº1, TUSP, março e abril de 1968. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 100.

⁴¹⁹ Id. Ibid., p. 100.

⁴²⁰ Cf. EICHBAUER, Hélio. In: PESTANA, Sandra Regina F. Op. Cit., 2012.

⁴²¹ Id. Ibid.

A irmã de *Heloisa*, *Joana* ou *João dos Divãs*, é outra personagem que aparece nesse segundo Ato e cujo figurino sugere variados sentidos (imagem 63). Ela traja um vestido de organdi e sapatinhos de verniz, traje que, segundo Pestana, a associa ao tipo da personagem da moça “ingênua”, recorrente nos circos-teatros.⁴²² Eichbauer relaciona essa personagem à atriz Shirley Temple, antiga estrela mirim de Hollywood, conhecida por seus papéis de garotinha alegre e inocente (imagem 64). No entanto, na caracterização do *Oficina*, os atributos de “bela e recatada”, geralmente associados a este tipo, são subvertidos, já que a personagem aparece com luvas de boxe e bigodes de samurai, além de ostentar por vezes, como observado, poses nada delicadas (conferir imagens 15, 32 e 33). Trata-se, como já mencionado, de uma referência crítica, ainda que debochada, aos estereótipos em torno da mulher lésbica.



Imagem 63: Croqui de Eichbauer para *João dos Divãs*.



Imagem 64: Fotografia da atriz mirim Shirley Temple.

Também a personagem *D. Poloca*, segundo Pestana, faz referência a um tipo usual do circo-teatro tradicional. Trata-se da *dama central*, papel que era destinado às atrizes maduras, e cujo traje, na encenação do *Oficina*, foi caracterizado com um vestido em duas peças “confeccionado com as cores da bandeira do Estado de São Paulo, em veludo negro com babados de rendas brancas e levando um laço vermelho

⁴²² Cf. PESTANA, Sandra Regina F. Op. Cit., 2012, p. 181.

nas costas, recebia como acessórios botinhas e chapéu com plumas”.⁴²³ Na proposta de Eichbauer, como observado, ela carregava um crucifixo gigantesco e um chicote. Apesar de ambos signos remeterem aos valores da aristocracia tradicional, este último particularmente oferecia mais sugestões, pois era um chicote fálico, apontando ironicamente para um moralismo hipócrita religioso e de classe, assim como para o próprio passado escravagista da sociedade brasileira (imagens 65 e 66). Em ambas referências, seja a do passado escravocrata ligado à aristocracia nacional, seja a do moralismo religioso, trata-se de formas de sujeição dos corpos.



Imagem 65: Croqui de Eichbauer para *D. Poloca*.



Imagem 66: Henriqueta Briebe como *D. Poloca*.

Na caracterização da personagem *Coronel Belarmino*, Hélio Eichbauer seguiu de perto o texto de Oswald de Andrade que o descreve com trajes tradicionais de golfe (imagem 67), mas, como observado, acrescentou o chapéu de palha e uma bengala, além do bernal,⁴²⁴ meias coloridas e o broche de ramo de café. As ironias e deboches são patentes: se o traje de golfe remete às elites, algo reforçado pelo broche, o chapéu de palha e mesmo o paletó, com sua estampa xadrez e seu tamanho desajustado, denunciavam uma referência rural, sugerindo as origens caipiras de uma elite aristocrática que quer parecer europeia (imagens 68 e 69), imagem de

⁴²³ Id. Ibid., p. 184.

⁴²⁴ A bolsa que ele leva a tiracolo.

um caipira que é diferente de certa visão romântica retratada, por exemplo, no célebre quadro de Almeida Júnior, *Caipira picando fumo*, de 1893.



Imagem 67: Trajes esportivos de princípios do séc. XX.



Imagem 68: *Coronel Belarmino*, interpretado por Chico Martins.

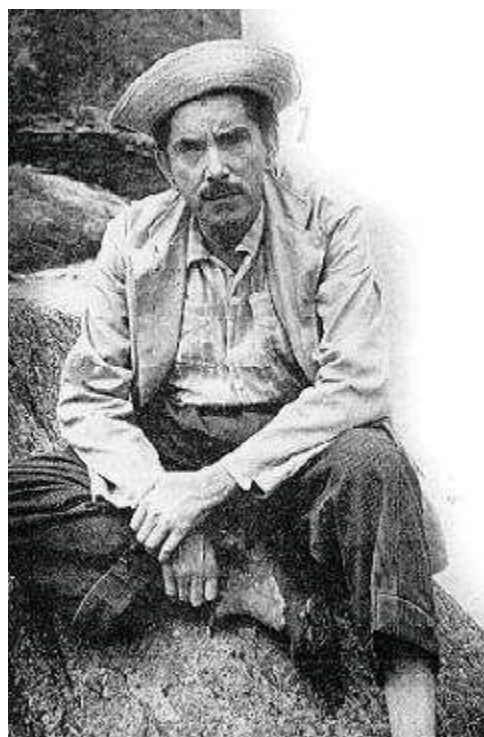


Imagem 69: Mazzaropi caracterizado como o caipira Jeca Tatu.

A imagem da personagem *D. Cesarina* (imagens 70 e 71) remete a outra figura-tipo do teatro de revista, no caso, às vedetes, coristas e dançarinas (imagem 73), como fica explícito em seu traje, o qual pode ser observado enquanto croqui na imagem 70. Mas, assim como o *Coronel Belarmino*, partes do figurino apontam para trajes de elite, como o jabô, espécie de “gravata” plissada originalmente peça do vestuário masculino de nobres e que a partir do fim do século XIX passa a ser peça de roupa feminina, igualmente sugerindo distinção de classe.



Imagem 70: Croqui de Eichbauer para *D. Cesarina*.



Imagem 71: *D. Cesarina* no segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, Teatro Oficina, 1967/71.

Por outro lado, *Totó Fruta do Conde* (imagens 74 e 75), como observado no item anterior, foi projetado pelo figurinista vestido de odalisca, chapéu de madame, remetendo a uma fantasia de carnaval, explicitando todo o “paradoxo” da sociedade brasileira, “entre anseio de modernização e o rebuliço dos cordões carnavalescos”.⁴²⁵ Já seu irmão, *Perdigoto*, foi projetado como um típico militante integralista verde oliva (imagem 77), “Deus, pátria e Família”, saudando um *Anauê* abaixo de sua capa de luto (projetada para seu rápido aparecimento no terceiro ato), como pode se notar na imagem 76.

⁴²⁵ Cf. VENEZIANO, Neyde. Op. Cit., 2012, p. 437.



Imagem 72: D. Cesarina e Abelardo I no segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71.



Imagem 73: Dercy Gonçalves no teatro de revista.



Imagem 74: Croqui de Eichbauer para *Totó Fruta do Conde*.



Imagem 75: Totó Fruta do Conde e D. Cesarina, no segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71.



Imagem 76: Croqui de Eichbauer para *Perdigoto*.



Imagem 77: Fotografia de Plínio Salgado.

A presença de *Mr. Jones, o Americano* (imagem 78) faria o tipo do *gringo*, cuja caracterização, segundo Pestana, “evidencia a imagem que muitas vezes se cria do estrangeiro que para cá vem, ao mesmo passo que revela algumas visões estereotipadas do adventício sobre o Brasil”.⁴²⁶ Isto fica explícito no figurino escolhido para esta personagem: traje safári (imagem 79), “que o coloca como um estrangeiro que tem a imagem do Brasil como um país selvagem”,⁴²⁷ com colares havaianos, “que se tornaram o estereótipo do estrangeiro em férias”,⁴²⁸ e que certamente também remete ao carnaval brasileiro. Tal caracterização de *Mr. Jones* lembra também a personagem *Mr. Golden*, da peça *Um americano em Brasília*, de 1961, de autoria de Carlos Lyra, Chico de Assis e Nelson Lins e Barros, encenada pelo *Teatro de Arena*. Somada aos apetrechos citados, o *Americano* porta uma espécie de “bóia de placas de ouro” na cintura, cujo dourado ressoa na própria cor da roupa; esta, ao invés do tradicional brim cáqui, foi feita com lamê dourado.⁴²⁹ A escolha do dourado possivelmente remete ao poderio econômico norte-americano.

⁴²⁶ Cf. PESTANA, Sandra Regina F. Op. Cit., 2012, pp. 197-198.

⁴²⁷ Id. Ibid., p. 198.

⁴²⁸ Id. Ibid., p. 198.

⁴²⁹ Id. Ibid., p. 188.



Imagem 78: Mr. Jones no segundo Ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Teatro Oficina*, 1967/71.



Imagem 79: Clark Gable com traje safári no filme *Mogambo*, de 1953.

Uma personagem muito eloquente da prática de colagem utilizada na encenação pelo *Teatro Oficina* foi a personagem *Apresentador*. Principalmente se lembrado do ícone do tropicalismo e da cultura de massa, Chacrinha (imagem 80). Na proposta do grupo, é impossível não se notar certa referência à imagem da personagem de Abelardo Barbosa, por todas as conexões contextuais que o ligam à estética do *Oficina*, mas infelizmente não sobreviveu nenhuma imagem no arquivo do grupo sobre esta manifestação específica, bem como, curiosamente, nas memórias e na historiografia sobre a encenação (muito provavelmente, por isso, tratava-se sobretudo de personagem/figuração). Chacrinha foi o responsável por levar para a televisão referências do teatro de revista, dos circos-teatro e das chanchadas, como, por exemplo, suas famosas chacretes (uma delas, Sandra, entrevistada na revista *A Pomba* analisada no Capítulo 2). O traje de Chacrinha, assim como dos personagens de *O rei*, também era formado por citações diversas, como plumas dos figurinos das revistas, peças de roupas de palhaços, a cartola do Tio Sam, flores e frutos tropicais, como o abacaxi, e todo um colorido cafona. Por não se ter fotografias da encenação, nem croqui, nem remissões na historiografia que o representem, pressupõe-se que a personagem tenha sido fruto de colagens casuais do grupo.



Imagem 80: Abelardo Barbosa no figurino de Chacrinha.

Outras colagens dirigidas por José Celso Martinez Corrêa foram, o *Índio da Bolacha Aymoré*, e a *Baiana* (imagem 81). Consistem em típicos símbolos nacionais. O índio estereotipado utilizando cocar de índios americanos, representado por uma marca de biscoitos populares, com um cigarro na boca e um crucifixo no peito; e a baiana, de clássica saia rodada branca, conotando a umbanda, com frutas equilibradas na cabeça por um balaio. A *Baiana* certamente também remete a outro símbolo muito explorado pelos tropicalistas naquele período, a cantora portuguesa Maria do Carmo Miranda da Cunha, conhecida como Carmem Miranda (1909-1955), que além de se vestir como tal (imagem 82), vendendo assim a imagem do Brasil nos Estados Unidos, ficou famosa pela música “*o que é que a baiana tem?*”, de Dorival Caymmi (1914-2008), apresentada no filme *Banana da Terra*, de Ruy Costa, em 1939.



Imagem 81: A *Baiana* e o *Índio da Bolacha Aymoré*, representados por Etty Fraser e Renato Dobal.



Imagem 82: Carmem Miranda na capa da revista *O Cruzeiro*.

Por fim, a terceira e última temática, explorada no último Ato da peça, expressou o gênero da *ópera* – remetendo a um gosto “culto” e refinado, associado

às elites – para dar o tom dramático do fim de *Abelardo*. Em questões visuais, como se pôde acompanhar anteriormente, não foi tão rica em quantidade de objetos e muito menos em cores, quanto os Atos anteriores. Mesmo porque era um momento de tristeza, até a última cena. O Ato se inicia ao som de *Alvorada*, da ópera *O Escravo*, de Carlos Gomes, escolhida por José Celso, cujo enredo trata dos infortúnios de um amor proibido. Para a encenação, o grupo optou por uma montagem com poucos objetos cenográficos como se pode notar nas imagens 37 e 39 do item anterior – não preenchendo a cena com as quinquilharias de hospital, como sugerido por Oswald.

Apesar da crítica recebida de ser talvez a única opção do diretor que não tenha sido tão feliz no que se refere às marcações e à sincronia entre as ideias do grupo e as sugestões deixadas pelo autor em sua obra, certamente foi o Ato em que José Celso mais criou e ousou. Nas imagens é possível perceber que o foco não está mais nos aspectos visuais do cenário e do figurino, mas sim nas personagens em si, suas expressões, as quais se encontram mais solitárias (o que faz sentido com o enredo já que há uma interpretação da morte em cena, afinando-se com a proposta dramática do gênero ópera) e cujos gestos são mais dramáticos. Isto fica mais evidente se comparadas com as imagens dos Atos anteriores, onde se pode notar diálogos visíveis entre as personagens, além de cenas muito mais alusivas e figurativas.

Neste Ato destacam-se os figurinos de *Abelardo II* e *Heloísa* (imagens 83 a 86). *Abelardo II* veste terno de riscas, como *Abelardo I* no primeiro Ato, indicando sua ascensão social. Já *Heloísa* traça um vestido longo branco, com cauda e mangas amplas, e largas, imagem que pode se associar tanto a um traje medieval – dando sentido assim à proposta de releitura de Oswald das personagens de *Roman de la Rose* –, quanto à vestimenta de lemanjá, divindade africana cultuada pelo Candomblé e pela Umbanda, e que é associada à fertilidade e à criação – imagem que oferta sentidos à exploração estereotipada tropicalista e ao trabalho de montagem feitos pelo grupo *Teatro Oficina* na obra.

Nota-se, nas fotografias mesmo, que a gestualidade de *Heloísa de Lesbos*, neste último Ato é exagerada, conotando certa dramaticidade (imagens 37 e 39), o que deve-se, sobretudo, ao caráter operístico explorado. Tal caráter, como esclarece Armando da Silva, é fator de associação à estética “barroca e prolixa”⁴³⁰ de Glauber

⁴³⁰ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 148.

Rocha, tão buscada por José Celso no período, como, por exemplo, pode-se observar na sequência final da obra *Terra em Transe*, também de 1967.



Imagem 83: Fernando Peixoto como Abelardo II.



Imagem 84: Croqui de Eichbauer para Abelardo II.



Imagem 85 – Ítala Nandi como *Heloisa de Lesbos*.



Imagem 86 – Croqui de Eichbauer para *Heloisa de Lesbos*, Ato III.

As demais personagens tiveram breve passagem por este terceiro Ato, vinham em palco para cumprimentar os noivos ao final, pela nova união (representando a hipocrisia burguesa com a tentativa de se garantir novos interesses econômicos e conchavos de classe que pudessem surgir daquela nova relação amorosa, independente de qual fosse), e trajavam apenas um véu preto por cima do último figurino utilizado, véu este que pode se notar no croqui da personagem *Perdigoto* retratada na imagem 76.

A montagem de *O rei da vela* foi para o grupo um divisor de águas em suas expressões artísticas, uma descoberta da expressão do corpo e das corporalidades como práticas políticas, além, de uma sintonia evidente com a cultura visual efêmera do tropicalismo e seus elementos estereotipados de brasilidade. Oswald de Andrade passaria então a fazer parte de uma referência nova, inusitada, para além do texto dramaturgico, pela teoria antropofágica, como norteador da estética dirigida por José Celso. Para Armando Sérgio da Silva:

o espetáculo deveria ser um devorador, estético e ideológico, de todos os obstáculos encontrados. Seria um desvencilhador das influências que marcaram o grupo: Stanislavski, Brecht, Brecht via *Berliner Ensemble* todas, enfim, na ordem, deveriam ser deglutidas.⁴³¹

Características novas estas que não se esmaeceriam no grupo com o final desta obra, e que fizeram com que o teatrólogo Bernard Dort (1929-1994), na ocasião da turnê pela Europa, colocasse o *Teatro Oficina* ao lado dos principais nomes do teatro experimental no mundo, como J. Grotowski, *Living Theatre*, *San Francisco Mime Troupe*, e Peter Brook”.⁴³² Em suas palavras:

É uma espécie de escalada à gozação teatral, através de um jogo de espelhos cada vez mais deformante de uma realidade brasileira [...] É um teatro de apelo raivoso e desesperado em direção a um novo teatro, que faz tábula rasa de todo o teatro ocidental [...] um teatro de *insurreição*.⁴³³

Como se notou até aqui, aquilo que caracterizou o *Teatro Oficina* enquanto um grupo experimentalista, sem dúvidas, deve ser remetido aos aspectos visuais de *O*

⁴³¹ Id. Ibid., p. 48.

⁴³² Cf. DORT, Bernard (1968), citado por Germana de Lamare, *O rei da vela por um reinado de vanguarda*. In: SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 156.

⁴³³ Id. Ibid. p., 156.

rei da vela. A compreensão da importância da tropicália na cultura visual daquele contexto só é possível se voltar os olhos para as imagens, suas cores, suas múltiplas referências estéticas, e aquilo que expressam para o período. Um rompimento que aponta para a estética cultura política libertária.

Essa revolução estética que se inicia em *O rei da vela*, primordialmente visual, vai ser observada nas produções artísticas posteriores, apesar dos signos estereotipados e midiáticos do tropicalismo, como visto, comuns ao *O rei da vela*, saírem de foco no que tange às expressões visuais da Companhia. O que se observa nos anos seguintes a 1967 é que o grupo tende a seguir certa dinâmica experimentalista enquanto produtor de imagens iconoclastas voltadas, sobretudo, para a expressão das corporalidades marginalizadas, estabelecendo franco diálogo com o teatro de vanguarda internacional.

Capítulo 4. O corpo precário. *Na selva das cidades*

A encenação da peça *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, feita pelo *Teatro Oficina* em 1969, trouxe um enredo trágico de uma família que sai do interior para se instalar em um grande centro urbano. A trama fictícia, recortada espacialmente na cidade estadunidense de Chicago, é transposta pelo grupo paulista metaforicamente para a realidade da cidade de São Paulo, em pleno processo desenfreado de urbanização, de crescimento demográfico e de aumento sem precedentes dos autoritarismos de Estado.

Na selva das cidades, para alguns pesquisadores e críticos, foi aquilo que de mais expressivo do ponto de vista estético já fora produzido pelo grupo *Oficina*, mas o fato é que a obra atesta a existência de um processo em transformação, de atitudes e crenças, o qual, por sua via, indica para as expressões de uma cultura política na sociedade. Momento de reiteração, após a encenação anos antes de *O rei da vela*, de sintomas de liberdade do corpo, mas de um corpo precário ante à estrutura do Estado e do capital. Deste modo, analisá-la possibilita uma turva, mas possível e relevante leitura da realidade de parte das mudanças que se passaram nesse ambiente cultural vivenciado naquele momento em parte do Brasil.⁴³⁴ Para Michalski:

o jovem Brecht de *Na Selva das Cidades* ainda não é o dramaturgo dialético que viria a ser na sua maturidade, mas uma espécie de José Celso alemão de sua época: poeta rebelde e contundente que, alimentado pelos recursos revolucionários do teatro expressionista, se compraz em escandalizar o público através de imagens de forte poder explosivo.⁴³⁵

Se certamente a escolha da peça do jovem Bertolt Brecht, em 1969, pode ser vista como fruto dos signos políticos adotados pelo grupo no decorrer de sua trajetória enquanto instituição,⁴³⁶ a ponderação feita por Michalski muito tem a dizer. *Na selva das cidades* é uma escolha de um Brecht que se delineia muito mais anárquico e rebelde, do que militante e dialético, e, não por menos, tal escolha se dará logo após as montagens de *Galileu Galilei*, obra de um Brecht mais maduro. Uma escolha que deve ser observada como uma resposta a três dilemas cruciais que ali se instalaram

⁴³⁴ Em São Paulo, no campo do teatro e no próprio *Teatro Oficina*.

⁴³⁵ Cf. MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 35.

⁴³⁶ Que levaria a sua negação enquanto tal.

naquele momento específico: ao recrudescimento da repressão do governo militar com o pós-AI-5 (em termos de expressões da realidade, a violência, a marginalidade urbana, o lixo, a opressão e a falta de saída transpostas pelo espetáculo tinham muito a dizer); à busca por uma resolução do conflito ideológico instalado no âmago da Companhia que representa a “tomada de poder” por alguns que decidiriam os rumos do *Teatro Oficina* dali em diante (entre a “ralé” e os “representativos”, entre os diretores, José Celso e Fernando Peixoto, entre um grupo niilista e outro, ortodoxo); e com isso, à escolha entre prosseguir com um projeto de vanguarda ou seguir para um caminho comercial, diluído em meio aos paradoxos das relações entre teatro e indústria cultural, ou mesmo voltar para os moldes de um engajamento cepecista já com não tanta representatividade entre as novas gerações.

Da batalha travada na montagem, da implosão da ideia de teatro, sobrevive na Companhia o estilo anárquico que emergira anteriormente ali já desde a encenação de Oswald, em *O rei da vela*. Se a opção, na ocasião, foi pela continuidade do “desconforto estético”, da violência aos valores culturais do público burguês, da deseducação e da desconstrução, da prática de destruição do teatro burguês, isso teria futuramente o seu preço amargo. Entretanto, no momento foi com esse trabalho que José Celso dinamita de vez a possibilidade de um teatro do Partidão e vence a silenciosa batalha travada com Peixoto. O teatro da marginália continuado pelo *Oficina* de José Celso era um preconizado teatro desbundado, anárquico por via da expressão das corporalidades, antiautoritário e com isso, anti-PC.⁴³⁷

Um teatro anárquico, sonhando com a realização de uma utopia imediata: não é a grande linha de pensamento e anseio do jovem moderno. Não uma peça sobre a necessidade de organização (mera tática), mas sobre a necessidade de revolução, de radicalização da luta por uma sociedade do prazer. Por Eros. Pelo direito de trepar. De comer. De dizer o que quiser. Pela libertação absoluta. Pela explosão do Superego.⁴³⁸

Pretende-se entender esse evento, entre memórias e práticas na arte, a partir da continuidade narrativa que tange identificar as expressões de uma cultura política produtora de um teatro experimental em que o sintoma do corpo estranho a uma cultura hegemônica se fez reiterada enquanto temática central a ser explorada.

⁴³⁷ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Um teatro Anti-PC. Diário, São Paulo: 1968. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 137.

⁴³⁸ Id. Ibid.

4.1 Uma ruptura no teatro de resistência

Em dezembro do ano de 1968 a Companhia *Teatro Oficina* estreia no rol de suas montagens oficiais o espetáculo *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht,⁴³⁹ uma peça que estava dentre outras de Brecht como escolhas possíveis da Companhia, as quais tiveram os direitos de publicação comprados pelo grupo anos antes. Um trabalho muito elogiado pela crítica e que veio tanto apaziguar os ânimos da ruptura interna que se instalou após a montagem de *O rei da vela* e o projeto individual de José Celso do começo de 1968, *Roda Viva*, quanto delinear mais ainda as diferenças entre gerações representadas pelos dois grupos que ali se formavam. Consoante memórias de Fernando Peixoto, o trabalho construído em torno da peça de Bertolt Brecht foi “sem dúvida uma volta ao teatro de antes de *O Rei da Vela*”,⁴⁴⁰ de certa forma, um trabalho relativamente mais voltado ao texto (já que José Celso, como diretor,

⁴³⁹ Do original *Das Leben des Galilei*. Tradução de Roberto Schwartz com a seguinte ficha técnica: Direção: José Celso Martinez Corrêa; Assistentes de direção: Antônio Pedro e Betty Chachamovitz; Cenário e figurinos: Joel de Carvalho; Música: Hans Eisler; Direção musical: Júlio Medaglia; Construção do cenário: Marcelo Bueno; Objetos de cena: Mar Yashimoto; Produção executiva: Júlia Salomão; Sonoplastia: Zenaider Rios; Equipe técnica: Adolfo Santana e Domingos Fiorini; Máscaras: Sarah Feres; Intérpretes: Cláudio Correa e Castro (Galileu). Fernando Rabello (Andréa Sarti – “menino”), Cecília Rabello (Dona Sarti), Flávio São Tiago (Procurador Priuri, Velho Cardeall, Camareiro do Papa), Othon Bastos (Sagredo, Cardeal Inquisidor), Renato Machado (Ludovico, Um Filósofo, Cristóvão Clávio, Alto Funcionário, Camareiro do Papa), Ítala Nandi (Virginia, Camareiro do Papa), João Marcos Fuentes (Comendador Vanni, Padre do Collegium Romano, Um Secretário, Coro), Otávio Augusto (Federzoni, Padre do Collegium Romano, Um Espião, Camareiro do Papa), Antônio Pedro (Um Burguês, O Pequeno Monge, Camareiro do Papa), Fernando Peixoto (Um Burguês, Um Matemático, Cardeal Belarmino, Andréa Sarti – “Adulto”, Camareiro do Papa), André Valle (Um Padre, Múcio, Coco, Um Mordomo), Pedro Paulo Rangel (Doge de Veneza, Padre do Collegium Romano, Coro), Margot Baird (Dama da Corte, Uma Mascarada, Coro), Valquíria Mamberti (Dama da Corte, Uma Mascarada, Coro), Renato Dobal (Grão Duque de Florença, Acompanhante do Cardeal), Johnny Howad (Padre do Collegium Romano, Coro), Samuel Costa Júnior (Porteiro, Um Secretário, Corifeu), Renato Borghi (Cardeal Barberini, depois Papa Urbano VIII); Intérpretes em Substituição: Renato Borghi (Galileu), José Celso M. Corrêa (Galileu), Margot Baird (Andréa Sarti “menino”), Ileana Kwasinski (Dona Sarti), Liana Duval (Dona Sarti), Carlos Gregório (Ludovico, Um Burguês, Um Filósofo, Cristóvão Clávio, Alto Funcionário), Martha Overbeck (Virginia, Camareiro do Papa), Cecilia Thumin (Virginia, Camareiro do Papa), Valquíria Mamberti (Senhora Vanni, uma Monja), Isa Kopelman (Senhora Vanni, Uma Monja), Paulo Goya (Um Mordomo, Porteiro, Secretário), Tessy Calado (Dama da Corte, Uma Mascarada, Coro), Júlio Calasso (Senhor Vanni, Um Burguês, Um Matemático, Camareiro do Papa), Pedro Paulo Rangel (Pequeno Monge, Porteiro do Palácio, Camareiro do Papa), Raul Cortez (Sagredo, Cardeal Inquisidor), Walter Martins (Pequeno Monge), Carlos Pietro (Um Mordomo, Coro), Flávio São Tiago (Cardeal Barberini, depois Papa Urbano VIII), Antonio Pedro (Adrea Sarti – “adulto”), Érico Vidal (Padre do Collegium Romano, Coro), Jacques Jover (Coro), Cafinha (Coro), Claudio Mac-Dowell (Federzoni, Um Espião, Camareiro do Papa), Esther Góes (Virginia, Camareiro do Papa, Sílvia Werneck (Dama da Corte, Coro), Cleyton Feitosa (Coro), Carlos Alexandre (Coro), Waldemar Marques (Coro), Ana Maria Oliveira (Coro), Ivan Setta (Corifeu, Padre do Collegium Romano), Miriam Goldfeder (Uma Mascarada, Coro), Sonia Goldfeder (Andréa Sarti – “menino, Uma Mascarada, Coro), Luiz Fernando (Ludovico, Cristóvão Clávio, Alto Funcionário). Cf. PEIXOTO, Fernando. Op., Cit., 1982b, pp. 19-20.

⁴⁴⁰ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op., Cit., 1982a, p. 75.

gradativamente relativizava essa característica em favor do gestual, do performático e da interpretação), algo que, segundo o autor, “acentuou as divergências internas”.⁴⁴¹ Deve-se destacar que a posição de José Celso Martinez Corrêa não era algo que ‘caía do céu’ e adentrava no bojo da Companhia como fruto de uma invenção descabida, traidor da ‘revolução burguesa’. O diretor seguia referências do teatro experimental internacional, o qual, por sua via, era representado principalmente pela figura do polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), principalmente a partir de sua apresentação no ano de 1966, em Paris, de *O príncipe Constante*, a convite de Barrault. Carlson conta que essa encenação marca a “influência internacional”⁴⁴² do diretor polonês como uma “intrigante produção caracterizada por vários críticos franceses como a tão esperada materialização do ‘teatro artaudiano’”.⁴⁴³

Para Peixoto, *Galileu Galilei* tratou-se de “um espetáculo que volta a valorizar a palavra”,⁴⁴⁴ mas que, ao encerrar “inúmeras contradições”,⁴⁴⁵ deixou mais patente a afirmação de uma nova identidade de parte da Companhia. O discurso de Fernando Peixoto evidencia que naquele momento há uma separação teórica e pessoal, com a emergência de pessoas e pensamentos divergentes, no que tange ao teatro, à cultura e à política. Evidencia, de algum modo, a emergência da alteridade dentro da Companhia. Suas memórias são importantes para se compreender esse racha, já que, além de José Celso, ele era o único diretor da Companhia e um opositor declarado das posições ‘zécelcianas’.

Deste modo, é fato que o trabalho foi, de algum modo, a possibilidade de afirmação de um dos grupos que rivalizavam no período através do conflito interno ali instalado, denominado pelos agentes envolvidos de “coro” (que se referia aos novos atores oriundos do coro de *Roda Viva*, trazidos à Companhia, obviamente, pela via de José Celso) *versus* “representativos” (os atores mais antigos da Companhia). Para Fernando Peixoto, esse conflito, travado em torno das relações de convivência tecidas em meio aos ensaios artísticos e consequentemente aos espetáculos, fazia-se mais evidente com a encenação da peça de Bertolt Brecht, uma sugestão de que, em suas palavras:

⁴⁴¹ Id. Ibid., p. 75.

⁴⁴² Cf. CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 441.

⁴⁴³ Id. Ibid., p. 441.

⁴⁴⁴ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op., Cit., 1982a, p. 75.

⁴⁴⁵ Id. Ibid., p. 75.

o *Oficina*, e particularmente José Celso, seguia um impulso desenfreado que já manifesta primeiras tendências para mais tarde abraçar cegamente o irracionalismo como postura intelectual e política, ética e estética.⁴⁴⁶

Este “impulso desenfreado”⁴⁴⁷ sugerido por Peixoto, cada vez mais evidente na Companhia em fins dos anos 1960, se mostraria, na prática, como um projeto estético e político do encenador José Celso. Apesar das evidentes referências do teatro de vanguarda internacional, há uma particularidade do encenador referente a sua realidade, que encontra diálogos, como visto no capítulo 2 desta tese, nos trabalhos de Hélio Oiticica, Lúcia Clark, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, e outros. Uma continuidade de um trabalho iniciado em *O rei da vela*, que perpassa a encenação da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque e que encontrará uma estabilidade – na total instabilidade – nos anos seguintes ao decreto do AI-5 de 1968.

É perceptível, ou no mínimo deduzível, algum tipo de ressentimento presente nas memórias de Peixoto, notável em alguns de seus relatos sobre a trajetória do grupo. Como percebido, Peixoto nutria uma cultura política de esquerda tradicional e era justamente um dos que se encontravam ao lado do teatro representativo, os quais buscavam fazer com que o *Oficina* voltasse a se tornar novamente um espaço da estética nacional popular. Isso está claro na história, como nas memórias dos agentes da Companhia. Por exemplo, em uma das ocasiões de pausa nos trabalhos do grupo, que ainda será analisada aqui mais à frente, Renato Borghi, em sua biografia, relata, com certa ironia, que “Fernando Peixoto foi fazer *Arena Conta Tiradentes* com seus amigos do *Teatro de Arena*”,⁴⁴⁸ enquanto ele e José Celso seguiam outro destino.

Peixoto representava neste momento a parte que gradativamente se fazia minoritária na Companhia da rua Jaceguai (principalmente pelo partido tomado por José Celso), justamente o grupo dos representativos (mas que comprava o rótulo dado e ia ao limite da rivalidade), o qual se opunha, como podia, à guinada dos rumos formal e semântico que representavam as tomadas de decisões de José Celso Martinez Corrêa. Decisões essas que eram amparadas, de algum modo, pelo também veterano de fundação, Renato Borghi, quem se mantém indiferente, ao que parece, à rivalidade travada (mesmo sendo considerado um “representativo”, assim como

⁴⁴⁶ Id. Ibid., p. 75.

⁴⁴⁷ Id. Ibid., p. 75.

⁴⁴⁸ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. *Renato Borghi: Borghi em revista*. SP: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008, p. 165.

José Celso) e quem permaneceria ao lado de Corrêa e do grupo do “coro” do *Roda Viva* ainda por um bom tempo.⁴⁴⁹ Borghi relata que,

Zé Celso estava naturalmente excitado com suas descobertas no *Roda Viva*, havia nele um interesse nitidamente maior pelas atividades do coro antropofágico. Hoje eu acho que Zé começou a intuir aí novos caminhos para o seu futuro no teatro. A hostilidade crescia.⁴⁵⁰

O pesquisador Daniel Valentini, em tese de doutorado recente sobre o tema, a partir de um estudo em história oral, trouxe novas perspectivas das memórias de Renato Borghi.⁴⁵¹ Borghi, em entrevista para o pesquisador em 2015, parece voltar atrás de sua posição favorável às guinadas lideradas pelo diretor José Celso. Em sua nova versão de memória coletiva, para ele, sempre houve certa resistência dessa posição que tomou, uma versão discursiva que, por sua vez, não corresponde à prática do ator naquele momento e nem a sua posterior publicação biográfica oficial no ano de 2008. Tal problema faz lembrar a explicação do historiador Alessandro Portelli, quando sugere que, mesmo quando o passado é recontado a partir de um novo olhar, as “invenções e mentiras constituem, à sua maneira, áreas onde se encontra a verdade”.⁴⁵² Isso vai ser muito comum nas memórias posteriores de todos os agentes do grupo, seja contra a imagem de liderança do diretor José Celso, seja favorável, o que evidencia, na visão desta tese, certos ressentimentos com o protagonismo do diretor na liderança e na concomitante constituição de uma narrativa vitoriosa de seu projeto pessoal.⁴⁵³

Voltando para a posição crítica de Fernando Peixoto sobre a guinada de José Celso, pode-se notar, por via dos acontecimentos que se sucedem na Companhia a partir de 1968, que, da mesma forma que observava algo que definitivamente era alheio, Peixoto procurou deslindar em suas memórias certo senso de ‘justiça’, deixando evidente, mas de forma não menos crítica, o “extremamente consciente,

⁴⁴⁹ Diferentemente dos outros atores e atrizes “representativos”, Borghi ficaria na Companhia, ao lado de José Celso, até 1972.

⁴⁵⁰ Cf. BORGI, Renato. In: SEIXAS, Elcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 165.

⁴⁵¹ Cf. VALLENTINI, Daniel. *História e Memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970*. 2016. 442 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

⁴⁵² Cf. PORTELLI, Alessandro. O Que Faz A História Oral Diferente. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História*, n. ° 14, fev. 1997, p. 25.

⁴⁵³ Algo que é incontestável, já que o diretor permanece, mesmo em dias atuais, na liderança da Companhia.

meticuloso e, *contra seu ímpeto*, até amadurecido trabalho”⁴⁵⁴ de José Celso, quem, segundo o autor, “mais tarde [...] “revelaria que tomou a decisão de encenar *Galileu* no dia do ataque do CCC ao elenco do Roda Viva”.⁴⁵⁵

Esse relato de Peixoto é interessante pois permite notar que, não por menos, esses feitos de embate e de resistência ideológicos dos anos 1960 no Brasil, que são interpretados como uma forma “real” de resistência política pela arte, são sempre fatos a se exaltarem e se enaltecerem por serem frutos de certo sentimento de coragem. Nesse sentido, por exemplo, seria mais passível de mérito e de se guardar como memória coletiva da Companhia a suposta tentativa de resistência prática ao ataque do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), enquanto uma tomada de decisão acertada e consciente de José Celso, do que, por exemplo, o trabalho de resistência cultural e experimentalista que então era encabeçado pelo diretor desbundado. Como se a coragem da resposta e do embate ao inimigo “real”, aquele que caça os comunistas, fosse mais digna de lembrança do que qualquer outra que se fez subterrânea por certa abordagem não plural acerca das resistências culturais à ditadura. Uma espécie de um discurso pacifista por parte de Peixoto, em um momento de conflito, por via da imagem de um inimigo comum.

Quanto a esses conflitos de memórias, vale lembrar e fazer uma analogia a um clássico artigo de estudos da memória em história, de Michael Pollak, em que o autor analisa a predileção dos pesquisadores de fins dos anos 1980 pelos conflitos e disputas de memórias “em detrimento dos fatores de continuidade e de estabilidade”.⁴⁵⁶ Para o autor, o motivo para tal predileção deve ser encontrado justamente nas “verdadeiras batalhas da memória a que assistimos, e que assumiram uma amplitude particular nesses últimos quinze anos na Europa”.⁴⁵⁷ Pollack está se referindo às batalhas de memória que se sucederam na Europa com o pós guerra, seja no que tange à resistência frente ao nazismo, seja com relação à *desestalinização* na URSS (este último caso ele analisa como exemplo específico). Deste modo o autor observa que no período da *glasnot* e da *perestroika* houve um movimento lançado pela nova direção do Partido Comunista (então ligada ao então presidente da União Soviética Mikhail Sergueievitch Gorbachev), no sentido de se

⁴⁵⁴ Id. Ibid., p. 81.

⁴⁵⁵ Id. Ibid., p. 81.

⁴⁵⁶ Cf. POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 04.

⁴⁵⁷ Id. Ibid., p. 04.

revisar a memória coletiva acerca do traumático período pós-Stálin. Em suas palavras esse “sopro de liberdade de crítica despertou traumatismos profundamente ancorados que ganharam forma num movimento popular que se organiza em torno do projeto de construção de um monumento à memória das vítimas do stalinismo”.⁴⁵⁸

Percebe-se que há sim uma disputa evidente de memórias individuais com relação à construção de uma memória coletiva da Companhia no momento em que José Celso se coloca como líder de um projeto estético específico. E essa disputa de é fruto de um contexto mais amplo, que compreende a formação de uma literatura técnica que compartilhará com a versão dessas memórias, dando ênfase em uma leitura estrita e não plural acerca das resistências oferecidas pelos diversos setores culturais, à ditadura militar. Uma versão que, indubitavelmente, juntamente das disputas de memórias, deve ser contextualizada. Deve-se destacar que, no caso do grupo *Oficina*, isso ocorre pelo fato de ter sido um espaço, durante um bom período dos anos 1960, afim às propostas estéticas do chamado nacional-popular. Para uma parte da literatura clássica, aquilo que mais mereceria foco enquanto memória coletiva de resistência ao autoritarismo seria justamente esse período ‘mais próximo às propostas do *Arena*’, mas as conquistas que advêm com o desbunde divide tal manifestação. Da mesma maneira, ainda nessa versão historiográfica, seriam dignos de pertencimento à memória das resistências à ditadura aqueles que enfrentaram, sem medo, e que, de preferência, pegaram em armas, contra o inimigo Estado. Como já observado, as pessoas que se identificavam com o tropicalismo e o desbunde não optaram por isso. Deste modo, é muito comum encontrar teses em que estes geralmente são taxados como frutos do conformismo, de um vazio cultural ou de alienação. Falta, sem dúvidas, a devida contextualização das disputas culturais.

Sobre o tema ‘encenação de *Galileu Galilei*’, tendo em vista a própria batalha interna que estava instaurada na Companhia, essas disputas de memórias se fazem muito evidente. O espetáculo *Galileu Galilei* estreou no dia 14 de dezembro de 1968, dia seguinte ao decreto do AI-5, e os trabalhos de ensaio geral para os órgãos censores ocorreram no dia 13 (quando então era outorgado o disparate social pelo presidente ditador Artur da Costa e Silva). José Celso constrói seu trabalho de direção juntamente com os sentidos que Brecht sugere para a peça, mas insere ali traços de uma rebeldia estética e cultural que jamais foram previstos pelo autor na produção,

⁴⁵⁸ Id. Ibid., p. 05.

principalmente em uma cena denominada *carnaval do povo*.⁴⁵⁹ Sobre isso, Renato Borghi confessa em suas memórias que,

[...] era grande fã da cena do carnaval. [...] A música séria e um pouco dura de Eisler foi adaptada para um ritmo mais brasileiro pelo maestro Júlio Medaglia. A cena assumia um ritmo quase de candomblé e possessão. O momento mais aplaudido era o da criação da pirâmide social. Os atores subiam um no ombro do outro formando pirâmides humanas. Cada uma delas era formada por três ou quatro atores. A letra de Brecht era genialmente subversiva. Se ainda me lembro, o elenco canta assim:

Embaixo do Papa, o Cardeal
Embaixo do cardeal, o industrial
Embaixo do industrial, o vigário,
Embaixo do vigário, o funcionário
Embaixo do funcionário, o operário
Embaixo do operário, o serventuário
Embaixo do serventuário, as galinhas, os mendigos e o rebotalho
Essa, minha gente, é a ordo ordinorum
Ordem instituída que a todo custo
*Precisa se mantida, Amém.*⁴⁶⁰

Esse trecho supracitado de Renato Borghi, em sequência, resgata a imagem de uma pessoa do elenco que é muito interessante para a discussão acerca dos problemas da memória coletiva do grupo: o jovem Samuka. Samuel Costa Júnior foi um ator jovem do *Teatro Oficina*, do grupo da marginália, que, ao que tudo indica, como relata Ítala Nandi, “enlouqueceu, uns poucos anos depois, sem retorno”.⁴⁶¹ Nandi não fala o motivo pelo qual Samuka enlouqueceu, mas como se sabe, foram inúmeros os casos de indivíduos que ‘perderam o juízo’ pelo uso excessivo de psicotrópicos no período, e parte do *Teatro Oficina* neste momento “entrava nesta onda”. Não apenas o LSD estava na moda, como também, como já visto na primeira parte da tese, a própria perda da razão em busca de entendimento da vida. O que se faz curioso é o fato de Ítala Nandi procurar remeter a culpa da loucura do ator e de outros sujeitos envolvidos com o *Oficina* ao diretor, “líder do coro”, José Celso. Em suas palavras, foi “assim como Enricão, Luiz Fernando e uma série de outros que tiveram a infelicidade de cair nessa armadilha zécelciana”.⁴⁶² Certamente é necessário questionar, como fruto das chamadas “artimanhas da memória”, do

⁴⁵⁹ Trecho do espetáculo mostrando a cena do Carnaval foi filmada por C. A. Ebert. Cf. PEIXOTO, Op. Cit., 1982a, p. 20.

⁴⁶⁰ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 164.

⁴⁶¹ Cf. NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. RJ: Ed. Faculdade da Cidade, 1998, p. 216.

⁴⁶² Id. Ibid., p. 216.

mesmo modo como analisada a questão da mudança de sentido no discurso de Renato Borghi, se não há certo exagero da atriz em atribuir tal responsabilidade ao colega de trabalho, eximindo os agentes envolvidos, por exemplo Samuka, da escolha direta por adentrar na cultura do desbunde. Quanto a tais artimanhas, vale destacar análise de Reis Filho acerca das reconstruções da memória da ditadura, ele que, inclusive, foi guerrilheiro contra a repressão do Estado no período.

São conhecidas as artimanhas da memória. Imersa no presente, preocupada com o futuro, quando suscitada, a memória é sempre seletiva. Provocada, revela, mas também silencia. Não raro é arbitrária, oculta evidências relevantes, e se compraz em alterar e modificar acontecimentos e fatos cruciais. Acuada, dissimula, manhosa, ou engana, traiçoeira. Não se trata de afirmar que há memórias autênticas ou mentirosas. Às vezes, é certo, é possível flagrar um propósito consciente de falsificar o passado, mas mesmo neste caso o exercício não perde o valor porque a falsificação pode oferecer interessantes pistas de compreensão do narrador, de sua trajetória e do objeto recortado. Por outro lado, e mais frequentemente, embora querendo ser sincera, a memória, de modo solerte, ou inconsciente, desliza, se faz e se refaz em virtude de novas interpelações, ou inquietações e vivências, novos achados e ângulos de abordagem.⁴⁶³

Mas, voltando para a produção de *Galilei*, uma coisa que salta aos olhos com relação à cena do *Carnaval do Povo* é a opção pela expressão de fragmentos de brasilidade, resquícios da tropicália de *O rei da vela* que permaneciam. Por exemplo, isso se faz mais visível quando sugere Borghi que a cena foi feita sob um ritmo próximo ao do candomblé ou de possessão, orientado por Júlio Medaglia. Isso demonstra que os traços tropicalistas, como sugere Dunn, conotando alianças afrodiaspóricas,⁴⁶⁴ ainda estavam fortes tempos depois do marco de 1967, o que mostra a força de unidade do trabalho de direção de Zé Celso naquele momento. Apesar da ausência dos signos e símbolos visuais que os identificavam e escrachavam, como notado na primeira parte desta tese, *Galileu* comprova a permanência, em meio a conflitos, da cultura do desbunde.

O crítico Yan Michalski assim definiu a encenação de *Galilei Galileu* pelo *Teatro Oficina*:

⁴⁶³ Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e Sociedade: As reconstruções da Memória. In. REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Op. Cit., 2004, p. 29.

⁴⁶⁴ Cf. DUNN, Christopher. Op. Cit., 2009, p. 187.

[...] mais uma vez, o *Oficina* está na liderança. Se *Galileu Galilei*, lançado nos últimos dias de 1968 numa temporada-relâmpago em São Paulo, obscurecida pela decretação do AI-5, explode em janeiro de 1969 no Rio e a seguir volta a São Paulo, para um longa e bem-sucedida carreira. A encenação de José Celso suscita discussões apaixonadas. O tumultuado e irreverente estilo de encenação de José Celso, aqui presente, mas em geral mantido nos limites do razoável, revela-se surpreendentemente compatível com a magistral demonstração intelectual empreendida por Brecht; o espetáculo, protagonizado com grande vitalidade por Cláudio Corrêa e Castro, resulta bastante claro e convincente. As polêmicas giram em torno da cena do Carnaval de Florença, que José Celso superdimensiona provocantemente, a ponto de transformá-la quase numa peça dentro da peça, ou ainda, num quase enxerto do agressivo coro de Roda-viva no corpo de Galileu: uma manobra arbitrária, mas a cuja ousadia e insólita violência ninguém podia ficar indiferente.⁴⁶⁵

Como se pode notar na análise de Michalski, fica evidente que José Celso, tomando o partido do grupo do “coro”, ou “ralé” ou marginalia, ou “regimália”,⁴⁶⁶ prosseguia, até onde conseguia, com seu projeto de resistência cultural experimentalista, a seu modo, o qual era estabelecido em duas frentes principais: a primeira, contra a cartilha de uma esquerda ortodoxa que se fazia cada vez mais “careta” e discursivamente autoritária (e deste modo um confronto direto com Fernando Peixoto, que estava engajado na proposta nacional-popular e que também era encenador da Companhia no período); e a segunda com um claro embate ao moralismo presente no discurso autoritário do Estado e de parte da sociedade conservadora que o amparava, que agora, pós AI-5, fazia-se muito mais visível.

Deste modo, nos espetáculos de *Galileu*, segundo Peixoto, o então diretor da produção “acabou privilegiando, enquanto encaminhamento da linguagem, e naturalmente, enquanto posicionamento político, a cena do carnaval”⁴⁶⁷ de seu modo.

Na cena a ciência chega ao povo. No espetáculo, a ciência era substituída por um ritual mágico-militarista, desenvolvido a partir do coro de Roda Viva e embrião da tentativa de elaboração de um teatro irracional e sensorial que, vencido o período reprimido, atingirá seu ponto culminante na montagem *Gracias Señor*.⁴⁶⁸

Consoante Armando Sérgio da Silva, a produção da peça *Galileu Galilei* deixou explícita tanto ao público, quanto ao próprio “ambiente interno” do grupo que o que

⁴⁶⁵ Cf. MICHALSKI, Yan. Op. Cit., 1985, p. 39.

⁴⁶⁶ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 165.

⁴⁶⁷ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982b, p. 81.

⁴⁶⁸ Id. Ibid., p. 81.

estava justamente em discussão e formava o embate naquele momento dentro da Companhia era

[...] o teatro dos intelectuais em oposição ao teatro dos marginais. Quatro anos de estudo sobre Stanislavski, três anos de estudo do modelo brechtiano, um ano de pesquisa sobre cultura brasileira, toda uma cultura construída, a ferro e a fogo, pelo núcleo do *Oficina* desde o princípio da década, estavam sendo contestados por um bando de bárbaros. Os “representativos” tentavam acreditar no teatro enquanto forma de comunicação viva e eficaz, a “ralé” portava-se como Artaud... (“sou inimigo do teatro. Sempre fui. Na proporção em que amo o teatro, nessa proporção, por essa razão, sou seu inimigo). Uma parte do elenco tentava raciocinar junto com a plateia, outra emitia sinais desesperados, enquanto queimada em uma pira. Uns faziam seu aquecimento jogando pingue-pongue – precisavam do ânimo em cena para convencer os espectadores a mudar um mundo injusto. Outros, em vez de se aquecer, davam as mãos e tentavam buscar fluídos mágicos para transformar esse mundo, numa loucura provocativa e revolucionária... O público assistia a tudo isso... perplexo.⁴⁶⁹

Se Fernando Peixoto observa – apesar dos méritos destacados com ressalvas –, um *Galileu Galilei*, de José Celso, deturpado, por via da cena do ‘Carnaval do Povo’ (ou, como lê Michalski, o ‘Carnaval de Florença’, visível na imagem 87), ao dizer que o diretor no mínimo deveria respeitar um texto que tem “uma estrutura dialética e um pensamento fundamentado nos princípios marxistas”,⁴⁷⁰ José Celso, por sua vez, interpreta a sua montagem da seguinte forma:

⁴⁶⁹ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 179.

⁴⁷⁰ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 75. Nota-se que, mesmo *Galileu Galilei* sendo considerada uma peça de um Brecht maduro e dialético por Peixoto, os pontos de divergência entre a forma de interpretação brechtiana e aquilo que era adotado e reivindicado pela esquerda ortodoxa no teatro devem ser observados mais de perto. Importante se ressaltar que a crítica aqui se faz mais por aquilo que se compreende como precipitada observação feita por Peixoto à suposta afronta ao “purismo ideológico” de Brecht com a cena do Carnaval em *Galileu Galilei*, que representa – como visto – parte do polarizado discurso do período, do que pela possível incoerência estética em modificar às propostas do autor comunista. Sabe-se que o conceito de nacional-popular foi construído precipitadamente como forma ideal de arte engajada, e única política, no Brasil dos anos 1960, tanto no teatro, quanto em outras esferas artísticas. Do mesmo modo, a filiação aos pressupostos estéticos do então teórico e artista comunista por parte da esquerda ortodoxa, presente no Brasil, no campo da cultura, do ponto de vista estético, pode-se revelar, não menos, como contradição. Ressaltar isso se faz necessário porque a imagem de Brecht, por via de sua famosa personalidade lapidada internacionalmente como um “legítimo” comunista que por opção nega o mundo capitalista e vai criar e dirigir sua própria Companhia, a *Berliner Ensemble*, na República Democrática da Alemanha (DDR), não deixava de ser disputada enquanto ícone a se seguir pelo discurso dos representantes do PCB no teatro brasileiro. Assim, aquilo que se afastava desse discurso e que foi colocado como alienação, não poderia jamais reivindicar certa aproximação e identidade com um autor e teórico comunista tido como herói. Sobre isso duas questões devem ser enfatizadas sobre Brecht: primeiramente aquilo que se refere ao problema do conceito de realismo no autor e a sua ruptura com o conceito tradicional de *mímeses* que advêm do mundo ocidental. E a segunda questão é justamente compreender a incompatibilidade das teorias do autor para com a própria noção de nacional-popular que se adota no Brasil no período, e que era aquilo que o *Oficina* de José Celso e do “coro” procurava gradativamente afastar-se. Edélcio Mostaço explica que esse problema se encontra justamente na dicotomia histórica

No dia 16 [sic] de dezembro, estreava, com AI-5, *Galileu Galilei*, de Brecht. Uma grade imensa foi colocada na boca da cena, no lugar da cortina; os atores de cinza; o coro do *Oficina* enjaulado, sem poder tocar ou olhar para o público. Não havia plumas, cores, palmeiras ou bananeiras. Onde estava o tropicalismo? Ele não estava..., mas o movimento continuava numa luta surda dentro do *Oficina*: coro *versus* representativos. Houve um primeiro *round* explícito *Na Selva das Cidades* e uma vitória do coro com *Gracias Señor*.⁴⁷¹



Imagem 87: Cena do Carnaval do Povo em *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht. Detalhe para a grade na boca de cena. *Teatro Oficina*, 1968.

estabelecida entre Bertold Brecht e György Lukács (1885-1971) e respectivamente as noções teóricas divergentes de realismo crítico *versus* realismo socialista. Uma distinção que se fazia pública e assumida por ambos, apreciada pelos marxistas da crítica cultural, e estabelecida mesmo apesar da aproximação que eles acabaram tendo adentrando os anos 1960 – o que certamente se deu mais por via desse próprio embate, do que pela concordância de ideias. Quanto a essa divergência histórica, Edécio Mostaço esclarece que, *a noção lukacsiana de realismo - socialista na forma, nacional no conteúdo, não apenas reforçava a propaganda stalinista como não avançava em nada a distinção hegeliana entre forma e conteúdo, pois continuava conceituando a arte como um reflexo da realidade, e quando vista em si mesma, um espaço de falsa consciência*. Para Brecht, explica Mostaço, [...] *o realismo, portanto, é um processo. Não é um estilo nem forma, como entende Lukács, mas antes uma atitude ideológica do autor ao se posicionar não apenas frente a sua obra como frente ao mundo que escolheu trabalhar e evidenciar a sua obra*. Cf. MOSTAÇO, Edécio. Op. Cit., 1983, p.39. Se por um lado a ideia de realismo crítico de Brecht não comportava uma compreensão de “espelho” da realidade, por outro lado, a implicação da total incompatibilidade da teoria brechtiana com uma estética vinculada ao conceito de nacional, explica Mostaço, *se dá especialmente porque seu grande substrato ético é o internacionalismo proletário, que não conhece fronteiras estéticas ou políticas*. Além do mais, Edécio Mostaço vai além e credita também ao conceito de popular o mesmo problema de incompatibilidade teórica, *porque desligado de uma gênese ideológica mais precisa, com vistas àquela aceção bastante clara oferecida por Brecht*. Id. Ibid., p. 45.

⁴⁷¹ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Longe do Trópico Despótico*. Diário, Paris, 1977. In: _____ Op. Cit. 1998, p. 130.

O discurso de José Celso, feito cerca de oito anos depois, demonstra que, agora com *Galileu Galilei* se fazia visível que, conscientemente, seus projetos estético e político e de tomar o controle de vez da Companhia, respaldado pelo “coro”, “regimália” ou “ralé” e o apoio de um silêncio consentido de Renato Borghi, lenta e gradativamente, tomava forma. Há que se lembrar que os dois (Borghi e Corrêa) eram mais antigos do que Fernando Peixoto e seu “grupo” no *Teatro Oficina* – José Celso M. Corrêa e Renato Borghi estiveram juntos ainda quando o grupo era amador, no final dos anos 1950, no Centro Acadêmico XI de Agosto do curso de Direito da USP –, os quais só chegaram na rua Jaceguai no começo dos anos 1960.⁴⁷² Todavia, deve-se destacar que as montagens de *Galileu Galilei*, apesar de reforçarem o acirramento desses grupos políticos dissidentes formados no bojo da Companhia, representaram a construção de um espetáculo, do ponto de vista econômico, estável, que “viajou muito e sempre registrou grande sucesso”,⁴⁷³ o que para Fernando Peixoto possibilitou certo “tempo para ensaiar e pesquisar durante vários meses o próximo espetáculo”.⁴⁷⁴

Na selva das cidades

O projeto de vanguarda então capitaneado por José Celso, que se fazia mais visível e como algo portador de signos replicados de *O rei da vela* a *Galileu Galilei*, se tornará ainda mais evidente na encenação seguinte da Companhia, no mesmo ano de 1969 (quando *Galileu* ainda era montada): *Na selva das cidades*,⁴⁷⁵ de Bertolt Brecht. Uma peça longa, que narra a história da “luta de dois homens na megalópole

⁴⁷² Cf. BONONI, José Gustavo. Op. Cit., 2014, p. 75.

⁴⁷³ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 78.

⁴⁷⁴ Id. Ibid., p. 78.

⁴⁷⁵ Do original *Im Dickicht der Städte. Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago*. Tradução de Elizabeth Kander, Fernando Peixoto e Renato Borghi; Direção José Celso Martinez Corrêa; Assistentes de direção: João Marcos Fuentes e Flávio São Tiago; Cenário: Lina Bo Bardi; Figurinos: Lina Bo Bardi e Edinísio Ribeiro; Música: Carlinhos de Souza; Diretor de produção: Luiz Fernando Guimarães; Intérpretes: Renato Borghi (Garga), Othon Bastos (Schilink), Otávio Augusto (pai), Ítala Nandi (Maria), Liana Duval (mãe), Margot Baird (*Jane*), Fernando Peixoto (Skinny), Carlos Gregório (Manky), Samuel Costa Júnior (Gorilão), Flávio São Tiago (*Verme*), João Marcos Fuentes (Maynes), Renato Dobal (Missionário), Paulo Goya (Ken-Sy), Valquíria Mamberti (Dona da Zona); Intérpretes em substituição: Cecília Rabelo (mãe), Walter Marins (pai). Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 20.

de Chicago”,⁴⁷⁶ dividida originalmente em onze cenas, mas que o *Teatro Oficina* reduziria para um total de dez.

Quanto ao espetáculo em si, uma questão problemática se colocou de imediato: o tempo de encenação. Uma questão que deveria ser prontamente resolvida – já que a lógica do Companhia ainda estava voltada para fins comerciais. Para fins comerciais o trabalho então desenvolvido era inviável, ou seja, o espetáculo, pronto para ser apresentado, seguindo à risca a peça de Brecht, era demasiadamente longo.⁴⁷⁷ A peça de Brecht é bastante demorada para padrões comerciais mesmo em encenações contemporâneas,⁴⁷⁸ geralmente, com cerca de quatro a cinco horas de atuação, as quais, importante lembrar, de um enredo denso, trágico e com forte apelo visual e emocional – intensificado, na época, pelo trabalho de vanguarda do grupo. Somado a isso, também se tinha a preocupação com a intervenção violenta de grupos paramilitares, como o próprio CCC. Entretanto, o problema do tempo foi logo resolvido, e uma nova versão, menor, foi apresentada ao público. Sobre esse problema, José Celso propõe na época, ironicamente, a solução ao público:

não se assustem, senhores espectadores, podem vir. O espetáculo vai ter o tempo certo: duas horas e meia. A censura estará para garantir a moralidade e a segurança. E sua cabeça será preservada e se você for muito resistente sua cuca também vai permanecer fechada, mas você terá sempre um fascículo novo cada semana para saber das artes no tempo de D. João Charuto, e arte do seu tempo você pode ignorar e deixa-la para seus netos, se é que eles lhe sobreviverão.⁴⁷⁹

Deste modo, o espetáculo *Na selva das cidades* estreou em São Paulo no dia primeiro de setembro do ano de 1969, com uma versão de curta temporada com cerca de cinco horas de encenação, e logo depois, versões reduzidas, seguindo um padrão comercial, como se pode perceber no manifesto supracitado, e indignado, do diretor desbundado.

⁴⁷⁶ Como continuidade do nome, sugerido por Brecht.

⁴⁷⁷ A produção extensa de certo modo, apesar de fabulosa do ponto de vista dramático, estafava o grupo e a plateia. Nas palavras da atriz Ítala Nandi: *nem nós, nem o público aguentávamos tantas horas em cena*. Id. Ibid., p. 226.

⁴⁷⁸ Para se ter uma ideia, em uma montagem recente em 2013 da peça feita como fruto de uma turnê que passava pelo CCBB, no Rio de Janeiro, dirigida por Aderbal Freire Filho, a encenação chegou a cansativas quatro horas de duração.

⁴⁷⁹ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido*. Texto do programa de *Na selva das cidades*, São Paulo, agosto de 1969. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 142.

A presença de Lina Bo Bardi

A encenação de *Na selva das cidades* trazia o conceito da cenografia de Lina Bo Bardi, de quem José Celso se aproxima, e quem assina também a produção dos figurinos.⁴⁸⁰ Lina contribuiu para que esse espetáculo se colocasse como politicamente peculiar naquele cenário específico, pois trouxe questões da realidade do bairro do Bixiga (que de certa forma informava muito sobre a realidade de São Paulo naquele contexto) e sentidos da realidade da própria Companhia. Para a encenação, a arquiteta possibilitou a expressão de um espaço que metaforizaria tanto o clima de disputa do grupo, quanto o dos próprios corpos frágeis ante ao processo de urbanização e seus impactos sociais: um ringue de lutas – onde os objetos cenográficos eram de algum modo destruídos e desmontados em cada cena, até o final da montagem.

Neste período, o entorno do *Teatro Oficina* passava por uma transformação urbana significativa e ao mesmo tempo degradante do ponto de vista humano e das relações sociais, realizada pelo então prefeito José Vicente Faria Lima (1909-1969): a construção do ‘minhocão’.⁴⁸¹ O minhocão é uma via expressa elevada que corta a cidade ligando a região da Praça Roosevelt, no centro da cidade, ao Largo Padre Péricles, em Perdizes. Obviamente uma obra faraônica como tal produziria não apenas uma desestabilização total do centro urbano da região,⁴⁸² assim como um incômodo geral por onde passava, como a produção de muito lixo, conforme se pode notar na imagem 88. Nesta se vê a rua Jaceguai e a região do Bixiga na época e um mapa que exemplifica a escala grandiosa da obra, a qual interferiu diretamente na vida pública das pessoas, das instituições culturais e do comércio local. Sobre o

⁴⁸⁰ Esse seria um primeiro contato com a artista italiana que mais tarde, nos anos 1980, em parceria com Edson Elito, iria reformular praticamente todo o espaço arquitetônico interno da Companhia (o qual inclusive se encontrava tombado pelos órgãos públicos competentes), intervenção esta que, apesar de polêmica, ficou famosa e deu forma ao espaço do grupo até os dias atuais. No período, Lina estava conhecida no campo do teatro após a repercussão das cenografias dos espetáculos *Opera dos três tostões*, de Bertold Brecht, dirigida por Martins Gonçalves em 1960, e encenada no Teatro Castro Alves, no Rio de Janeiro, e *Calígula*, de Albert Camus, em 1961, também com Martins Gonçalves e no mesmo teatro. A concepção cenográfica de Lina será melhor analisada no último item deste capítulo.

⁴⁸¹ Hoje chamado de Elevado Presidente João Goulart. Viaduto impulsionado pelo então prefeito interventor Paulo Salim Maluf – nomeado prefeito pelo governador Abreu Sodré (1917-1999) em 08 de abril de 1969, a mando de Artur da Costa e Silva – o qual teve um mandato de dois anos terminando em 07 de abril de 1971.

⁴⁸² O Elevado que ficou na porta do espaço de *Teatro Oficina* dividiu uma parte da cidade que até então se comunicava, acabou com o espaço de passeio e deteriorou inclusive o espaço das Companhias de Teatro profissionais que historicamente se instalaram naquela região e que se comunicavam a partir do traçado urbano.

impacto da construção do Elevado na cidade, os pesquisadores e arquitetos Renato Luiz Sobral Anelli e Alexandre R. Seixas esclarecem que,

o maior impacto do minhocão, contudo, não foi o da forma de sua estrutura, mas o de suas proporções na calha viária. No trecho das avenidas São João e General Olímpio da Silveira, o elevado situa-se a poucos metros das janelas dos apartamentos. Com sua vida doméstica devassada e níveis intoleráveis de poluição, os moradores que puderam se mudaram. Em poucos anos, os edifícios perderam seu perfil de classe média, passando a ser ocupados por moradores de baixa renda. Com pouca manutenção e adaptados ao novo perfil dos moradores, a sofisticada arquitetura dos edifícios ao longo do elevado se deteriorou esteticamente.⁴⁸³

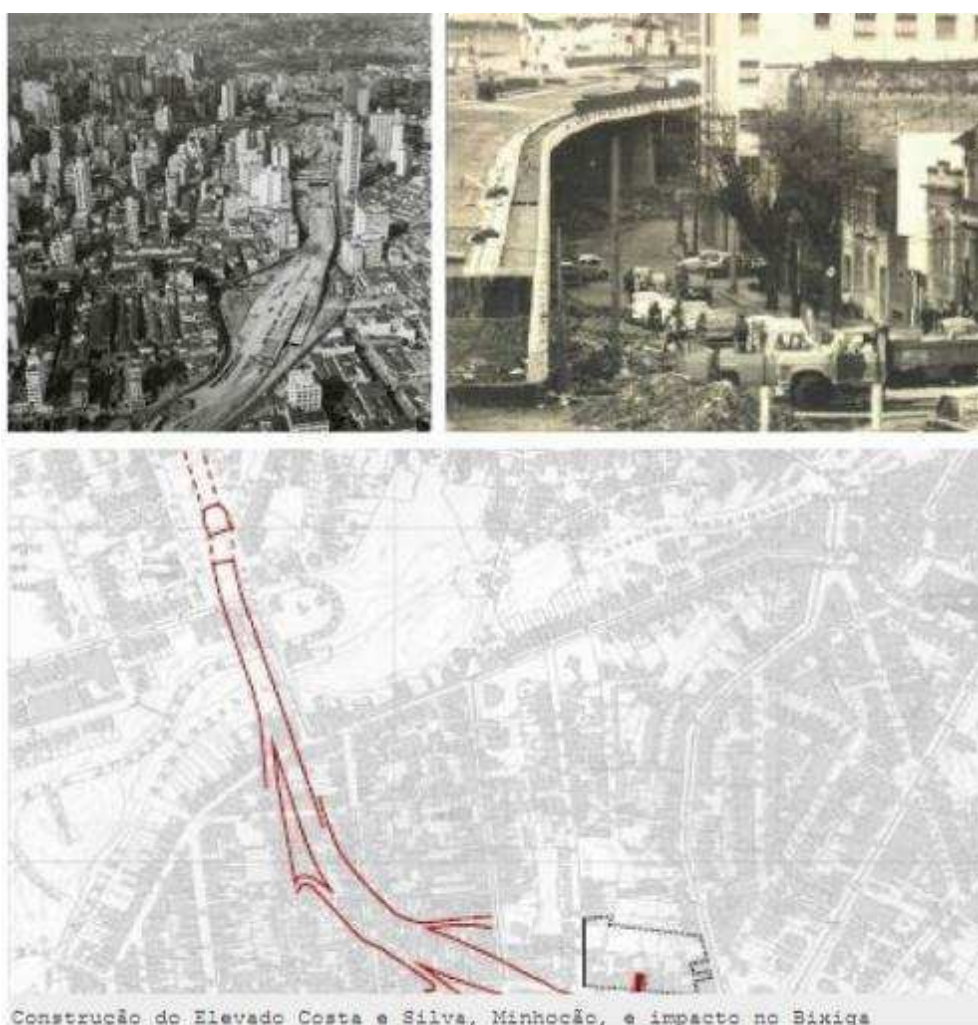


Imagem 88: Na imagem superior à direita, foto aérea do impacto urbano causado pela construção do Elevado; à esquerda, foto da rua Jaceguai, onde se localizava a Companhia *Teatro Oficina* e os montes de lixo produzidos pela obra; abaixo, gráfico do impacto da obra na cidade.

⁴⁸³ Cf. ANELLI, Renato Luiz Sobral; SEIXAS, Alexandre R. O peso das decisões: o impacto das redes de infraestrutura no tecido urbano. In: ARTIGAS, Rosa; MELLO, Joana; CASTRO, Ana Cláudia (orgs.). *Caminho do Elevado – memória e projetos*. São Paulo, SEMPLA/DIPRO: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp. 68-70.

Deste modo, Lina Bo Bardi aproveitou todo esse ambiente degradado, bem como o lixo que até então era produzido e provocado pelas obras, e os trouxe, simbólica e praticamente, para dentro do palco do grupo *Oficina*, numa referência ao processo de urbanização da cidade – impactada na região com a construção do viaduto – e à concomitante precarização dos corpos. Nas palavras de Fernando Peixoto:

a concepção da cenografia de Lina Bo Bardi nos entregou um estimulante espaço redescoberto, construído com lixo de São Paulo, trazendo para dentro do *Oficina* a sujeira da ‘cidade que se humaniza’, a quem aliás o espetáculo foi ironicamente dedicado.⁴⁸⁴

Com muito lixo no palco, estavam sugeridas e marcadas a referência do violento processo de modernização da cidade levado à cabo por Faria Lima, e o posicionamento do grupo em defesa dos corpos precários, de certa marginalidade urbana que era criada e intensificada a partir desse processo. Tal marginalidade, na concepção de Lina, se fazia representada em pichações nas paredes, em remissões aos sujeitos excluídos da cidade, e por uma plateia partícipe da obra – tendo em vista a estrutura da disposição palco/plateia construído pela cenógrafa –, concebida como espectadora de todo aquele caos humano em que inevitavelmente se via espelhada. Indubitavelmente, como se verá adiante no último item desse capítulo, o conceito cenográfico de Lina, referenciado no teatro pobre grotowskiano, mas sob a égide do desbunde brasileiro, é um dos principais elementos que fornece à *Na selva das cidades*, do grupo *Teatro Oficina*, não apenas os sentidos de uma vanguarda artística, como também, e sobretudo, os críticos à realidade daquele contexto.

Sobre o processo de escolha

A escolha da peça para encenação geralmente é remetida à “extraordinária realização de José Celso”,⁴⁸⁵ como analisa Armando Sérgio da Silva, que diz que a montagem representava “mais uma vez, depois de *O rei da vela*, uma perfeita sintonia entre o autor e diretor, a respeito da diferença em tempo e espaço”.⁴⁸⁶ Mas o fato é

⁴⁸⁴ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 80.

⁴⁸⁵ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 83.

⁴⁸⁶ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 69.

que a Companhia tinha comprado os direitos de algumas peças do alemão Bertolt Brecht há cerca de cinco anos antes de 1969, ainda quando o grupo estava sob os signos do ‘engajamento cepecista’, como relata o próprio José Celso em entrevista naquele ano de 1969, representando a Companhia. Renato Borghi relata que leu o texto “várias vezes, sem decifrá-lo completamente”,⁴⁸⁷ e, para Ítala Nandi, se a Companhia não o tivesse descoberto e o utilizado a tempo, e em um momento tão oportuno, “o grupo teria fatalmente se desfeito”.⁴⁸⁸

Deste modo, é certo que esta escolha se deu ante às opções que o grupo tinha então disponíveis dentro da empresa, mas motivadas pelas subjetividades e aspirações dos agentes, pelo papel das lideranças e pelos conflitos internos ali insaturados. Nas palavras de José Celso, respondendo ao jornalista José de Mattos,

Brecht foi uma das experiências inevitável que tínhamos que passar [...] Compramos essas peças há cinco anos, ainda dentro do *Oficina-teatro-operário*. O *Galileu Galilei* correspondia exatamente à ideologia e às expectativas do grupo na época; a *Selva* refletia mais um desejo individual, uma certa aspiração de cada um, uma aspiração um pouco escondida e um pouco envergonhada. Tanto assim que a peça sempre ficava relegada a um segundo plano.⁴⁸⁹

Pode-se notar no trecho supracitado da entrevista que José Celso ressalta que a escolha de *Na selva* se tratou de uma empreitada coletiva, observando as singularidades de cada um, como o desejo e as aspirações escondidas e envergonhadas, o que, apesar de diferenciar da ‘ideologia’ presente em *Galileu Galilei*, não deixava de representar justamente os ideários das culturas políticas afins daquele momento do grupo. Para o diretor, a escolha da peça se dera pela vontade de “superação de um certo tipo de teatro, o chamado “teatro engajado”.⁴⁹⁰ Neste sentido, nota-se que, mesmo de modo a ressaltar certa pluralidade ao falar que, “finalmente agora, decorrido este tempo todo, resolvemos montá-la”,⁴⁹¹ a opção por *Na selva* fora mais conveniente à guinada ideológica liderada pelo diretor desbundado e sua trupe marginália, do que para os ‘representativos’ afins ao teatro engajado.

⁴⁸⁷ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Elcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 167.

⁴⁸⁸ Cf. NANDI, Ítala. Op. Cit., 1998, p. 217.

⁴⁸⁹ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Enquanto o Teatro Agoniza. Entrevista publicada por José Carlos de Mattos sob o título “Zé Celso é duca”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28/10/1969. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 147.

⁴⁹⁰ Id. Ibid. p. 147.

⁴⁹¹ Id. Ibid. p. 147.

Metáfora à polaridade política interna

Percebe-se que, desde as encenações de *Galileu Galilei* no ano de 1968 era possível observar, além de um grupo dividido, um conceito de expressão teatral que entrava em declínio. Isso se resume em duas questões: dois grupos medindo força para tomar a frente da Companhia, (o de Peixoto, e o de José Celso), e um deles (o de José Celso) passando, com *Na selva das cidades*, a tomar certa vantagem nesse embate. Fernando Peixoto, por exemplo, diz que era possível se notar no palco “uma diferença de gerações e concepções que se acentua e se prolonga nos bastidores, gerando uma guerra surda feita de olhares e risos não disfarçados”.⁴⁹² Isso mostra que, naquele momento, o que está em choque é o próprio horizontes de expectativas dicotômicos de culturas políticas distintas, agrupadas em um palco e em um grupo que partilha ‘o sensível’. Para a interpretação de Fernando Peixoto:

[...] o elenco está dividido num infantil arremedo de luta de classes: de um lado os ironicamente chamados de “representativos”, detentores dos principais papéis da peça, e de outro os quase figurantes auto-assumidos como “marginalia”. Uma manifestação típica de fascismo adolescente aparece em algumas discussões mais abertas: o grupo da “marginalia” resolve qualquer divergência com uma acusação tipo solução-final – xingar o adversário de “careta”. Mas estas questões não impediram o extraordinário êxito nem a força vigorosa do espetáculo. Um milagre difícil de explicar, mas irrecusável.⁴⁹³

Como visto, mesmo na concepção cenográfica, a peça apontava justamente para aquela disputa instaurada no bojo da Companhia. Um ringue de lutas, emoções que eram expurgadas no palco, uma narrativa de conflito, e uma violenta ação performática devida sobretudo aos novos métodos práticos que adentravam

Ítala Nandi ressalta bem esse aspecto quando diz que “a peça discutia a situação metafísica que se instalara dentro do próprio grupo – o niilismo de um lado e, do outro, a consciência da necessidade de lutar”.⁴⁹⁴ Esse comentário de Nandi deve ser analisado à parte, já que, nota-se que, mesmo ‘perdendo’ posteriormente a batalha travada no interior da Companhia, sobreviverá nas memórias da atriz certa permanência discursiva de um conflito, uma ferida que ainda se fazia aberta. Memórias de defesa de um projeto político que saíra derrotado, e que intencionam

⁴⁹² Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 76.

⁴⁹³ Id. Ibid., p. 76.

⁴⁹⁴ Cf. NANDI, Ítala. Op. Cit., 1998, p. 217.

não menos uma necessidade de se reconstruir certa versão que considera mais “digna”, em contraponto às vitoriosas, consideradas não tão nobres como resistência cultural, representadas pelos ideários de José Celso e sua trupe, sobretudo quando a atriz procura tentar “deixar claro” quem naquele momento “lutava” e quem não.

Todavia, mesmo assim, Ítala Nandi se colocará, como se verá, em um determinado momento, enquanto integrante e responsável pela revolução representada pelo grupo de José Celso.

De modo similar à interpretação de Ítala Nandi, Renato Borghi observa que a produção *Na selva das cidades* indicava, de alguma forma, para o ambiente interno do grupo:

a luta entre os partidos internos do *Oficina* (regimália e representativos) aparecia intermitentemente. Nas ruas, já se tratava a guerrilha urbana. Acho que foi surgindo em nós um desejo de representar o que se passava internamente conosco: uma guerra de morte por uma opinião arrastando tudo à destruição e ao caos.⁴⁹⁵

Essa interpretação também pode ser vista nas memórias de José Celso, quando o então diretor relata, naquele mesmo ano, sobre *Na selva* – certamente acentuando sua posição e, concomitantemente a divergência entre seus opositores – que

Finalmente agora, decorrido este tempo todo, resolvemos montá-la. Ela foi deflagrada pela superação de um certo tipo de teatro, o chamado “teatro engajado”. O próprio desgaste do teatro didático, que informa e ensina a plateia, acabou nos levando para o teatro de inspiração, o teatro que inspira a plateia. Esse tipo de teatro é o único plausível hoje em dia.⁴⁹⁶

Deste modo, percebe-se que *Na selva das cidades* trouxe ao palco metaforicamente aquele ambiente de polaridade política instaurado na Companhia. Os sentidos ofertados na encenação foram além da narrativa fictícia contada na trama, ou seja, estiveram em conformidade, de certo modo, não apenas com uma ‘lavação de roupa suja’ dos integrantes, como também a expurgação dos sentimentos contidos na vida real, a fim de procurar dirimir um conflito que parecia sem fim.

⁴⁹⁵ Cf. BORCHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 167.

⁴⁹⁶ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Enquanto o teatro agoniza. Entrevista publicada por José Carlos Mattos sob o título “Zé Celso é duca”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28/10/1969. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 147.

Dois Brechts

Galileu Galilei e *Na selva das cidades* tiveram em comum a opção por um autor ícone da esquerda tradicional do século XX: Bertolt Brecht. Entretanto, trataram-se de ‘Brechts’ diferentes. Se o Bertolt Brecht de *Galileu Galilei* revelava um autor mais maduro e dialético, o Bertolt Brecht de *Na selva das cidades* não, e sim um jovem, polêmico, “enfurecido” e anárquico. E isso era assumido diretamente para o público do *Teatro Oficina*, como se pode notar no texto do programa do espetáculo e nos programas convites, como o da imagem 89, um convite para o próximo espetáculo do grupo que provavelmente era destinado à distribuição na ocasião da encenação de *Galileu Galilei*. Nele se vê representada a foto de um Brecht púbere, diferente da forma como comumente era representado pelos grupos culturais ligados ao Partido Comunista ou ao engajamento cepecista. O diretor José Celso, em um documento ao público do ano de 1969, explica que comprou

[...] os direitos de *Na selva* e *Galileu* ao mesmo tempo. *Galileu* foi ficando a velha resistência pacifista e coexistente da Segunda Guerra Mundial, a conquista da Lua, o bom-mocismo racionalista e, portanto, esposa velha que acaba por chatear. Enquanto isso, todo o indecifrável, o enigmático dessa *Selva* foi se revelando e eu, de João e Maria, meti-me nela e nela estou me perdendo e descobrindo que esta é a minha selva. *A selva* foi se tornando revelação.⁴⁹⁷

Se analisado o problema mais de perto, percebe-se que a opção pelo jovem Bertolt Brecht acompanhava de certo modo a tendência de transição para referências teóricas mais condizentes com o experimentalismo teatral no mundo – assumida com a liderança de José Celso desde *O rei da vela* e reafirmada naquele momento. Entretanto, deve-se destacar que certa leitura ortodoxa do Teatro Épico de Brecht, gradativamente, era deixada de lado com a emergência das novas teorias experimentais no mundo, como ocorrerá ainda nesse trabalho. Uma derrota para o grupo dos representativos. Deste modo, um Brecht mais inconsequente do que o anterior era uma linha de interpretação condizente às propostas que o grupo *Oficina*, ‘de José Celso’, o apresentou, este que apelidou ‘seu’ jovem Brecht, em um

⁴⁹⁷ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido. Texto do programa de *Na selva das cidades*. São Paulo, agosto de 1969. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 139.

documento ao público naquele mesmo ano, de desmunhecado e enfurecido. Era sobretudo o expressar de um Brecht desbundado.

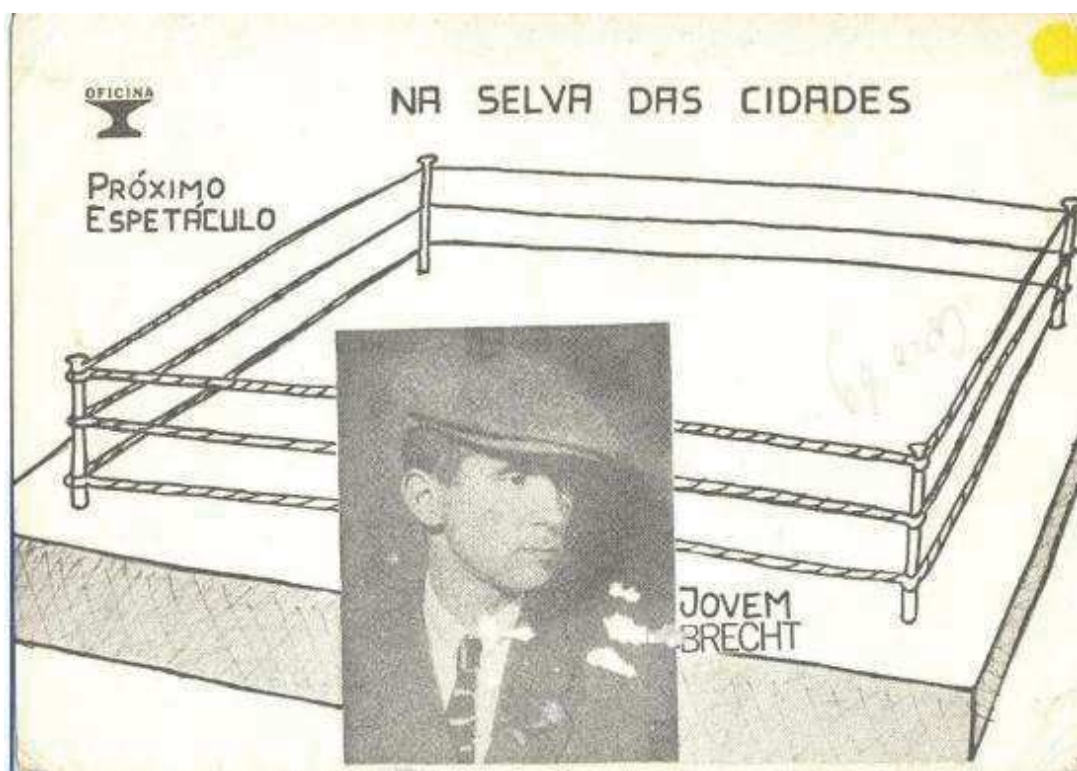


Imagem 89: Programa informativo da próxima encenação - a peça *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht -, produzido e divulgado no *Teatro Oficina*, 1969/70.

O fato é que esses ‘dois Brechts’ trazidos em um curto período de tempo revelam justamente de que modo se daria a resolução da polaridade política estabelecida na Companhia. Se 1968 os ‘representativos’, liderados por Peixoto, ainda acreditavam em um retorno ao teatro aos moldes do Arena, essa ideia, em 1969, gradativamente de esvaía. Como visto, *Galileu Galilei* já apontava para certa liderança de José Celso na direção da Companhia, mas a partir do jovem Brecht isso ficaria muito mais patente. Apesar do ícone da esquerda estar neste 1969, como referência, no *Teatro Oficina*, esta seria uma encenação que tenderia indubitavelmente às culturas políticas do desbunde, representadas, sobretudo, pelo grupo da marginália.⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ Nas memórias de José Celso, *Galileu Galilei* tratou-se de um “recuo tático”: *Na época, eu achava uma merda fazer aquilo. Então eu disse: ‘detesto teatro, não rende bosta!’ E me veio a ideia de fazer a Selva num ringue de boxe... E o Bexiga, onde sempre morei, também estava sendo atravessado por todas essas ondas naquele momento... era um bairro fantástico, marginal. Tinha milhões de bocas, uma marginalia incrível! Um mundo de cortiços, rasgados de repente por esse minhocão, esse viaduto que partiu as ruas ao meio e devastou tudo...* MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Don José de la

Ensaaios, laboratórios e métodos práticos

No ano de 1969 as teorias de Jerzy Grotowski passavam cada vez mais a embasar as metodologias práticas e as orientações cênicas das encenações do grupo *Teatro Oficina*, interpretadas, principalmente, a partir do livro do encenador italiano Eugênio Barba, *Em busca do Teatro Perdido*.⁴⁹⁹ Segundo Armando da Silva, “a grande sistematização que o *Teatro Oficina* conheceu até então, era a de Stanislavski”,⁵⁰⁰ já que Brecht, uma das principais referências da história do grupo, “não formulou um método prático de trabalho para o ator.”⁵⁰¹

Deste modo, os ensaios de *Na selva das cidades* foram embasados por esta inovação e ocorreram concomitantemente às encenações de *Galileu Galilei*. Sobre este ponto, Fernando Peixoto, que, a propósito, rompia neste ano seu casamento com Ítala Nandi, esclarece que os ensaios da obra aconteceram “à sombra de *Galileu*”⁵⁰² e se iniciaram “em Curitiba, prosseguiram no Rio de Janeiro”⁵⁰³ e “ganharam regularidade em São Paulo”,⁵⁰⁴ onde enfim a obra fora concretizada. Ítala Nandi esclarece que,

se em *Galileu Galilei* e *O Rei da Vela* fizemos uma economia absoluta de laboratórios de interpretação, com a *Selva* ocorreu o oposto: foram seis meses de muitos ensaios e laboratórios exacerbados, extenuantes, buscando as mais recônditas e escondidas memórias. Fomos atrás dos *arquétipos*, ou padrão, ou *modelo*, o texto de Brecht nos proporcionava essa pesquisa. Continuava a busca pelo gesto social e muito relaxamento com a professora Eloá F. Teixeira, além de Kung Fu, Karatê, Capoeira.⁵⁰⁵

As memórias da Ítala expõem alguns dos elementos trabalhados nos laboratórios de interpretação referenciados em Grotowski, sobretudo quando remete à questão dos *arquétipos*, e quando diz que, “juntamente com Wilhelm Reich”,⁵⁰⁶ o

Mancha. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho e publicada em *O Bondinho*. São Paulo, 29/04/1972. In: _____. Op. Cit., 1998, p. 168.

⁴⁹⁹ Como relatado por Ítala Nandi e Fernando Peixoto. Barba, líder e fundador do *Odin Theatre*, foi um dos assistentes de Jerzy Grotowski e contribuiu para a divulgação do pensamento vanguardista do autor no teatro ocidental.

⁵⁰⁰ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 185.

⁵⁰¹ Id. Ibid., p. 185.

⁵⁰² Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 78.

⁵⁰³ Id. Ibid., p. 78.

⁵⁰⁴ Id. Ibid., p. 78.

⁵⁰⁵ Cf. NANDI, Ítala. Op. Cit., 1998, p. 214.

⁵⁰⁶ Id. Ibid., p. 213.

grupo aprendeu a se “desencourajar”.⁵⁰⁷ Assim, nota-se que será justamente a partir de um “ritual secular moderno”,⁵⁰⁸ como sugeriu o encenador polonês, que o grupo buscará luz às propostas experimentalistas deste fins de década em que corpo e comportamento passavam a ser centrais na obra. Entretanto, isso deve ser relativizado. José Celso, por exemplo, ainda relutante discursivamente em abandonar Brecht, procurou deixar claro para o público, ironicamente, para que não se

pense com isso que eu queira no teatro uma coisa como a santidade do Grotowski, Graças a Deus, o ator ainda é, e será, um prostituto. Deixo o catolicismo, nacionalismo polonês, lá na Polônia, onde é o lugar dele, a nossa barra brasileira é outra.⁵⁰⁹

Mas, esta mudança teórica, como apontado por Nandi, explica o foco em um elemento principal trabalhado exaustivamente que embasaria à guinada ao experimentalismo cênico que era tomada pelo grupo naquele momento específico: o corpo.⁵¹⁰ Há de se destacar as palavras de Fernando Peixoto, acerca das referências que norteavam os métodos práticos de encenação da Companhia naquele momento específico, já que coadunam com o supracitado desabafo de José Celso acerca de um questionamento sobre o purismo grotowskiano (o qual provavelmente eram muito cobrados): “na verdade desta vez misturamos e esgotamos Stanislavski-Brecht-Grotowski num só espetáculo”.⁵¹¹ Essa expressão aglutinadora utilizada por Peixoto, apesar de parecer certa busca por indefinição, muito diz para que se compreenda como se definiam plurais os métodos práticos do grupo naquele momento.

O que se nota é que essa expressão de Peixoto revela a existência de uma emulação plural, que omitiu injustamente Oswald, e que explicava o momento peculiar

⁵⁰⁷ Id. Ibid., p. 213.

⁵⁰⁸ Cf. BARBA, Eugênio; SANZENBACH, Simone. Theatre Laboratory 13 Rzedow. *Tulane Drama Review*. V. 9, n. 3, p.154, Spring 1965.

⁵⁰⁹ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido*. Texto do programa de *Na selva das cidades*, São Paulo, agosto de 1969. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 139.

⁵¹⁰ Sobre as referências representadas por Jerzy Grotowski nos anos 1960, o teatrólogo Marvin Carlson explica que: [...] *uma nova influencia ponderável se manifestou nas produções e teorias do diretor polonês Jerzy Grotowski (1933), o qual, pelo fim da década, chegou a emular o próprio Stanislavski como teórico da interpretação e figura central da moderna consciência teatral*. Ainda segundo Carlson, para Grotowski, [...] *o aniquilamento do corpo do ator, que o livra da resistência de todos os impulsos físicos, é um sacrifício e uma expiação graças aos quais se alcança a “santidade secular”*. E assim é que *o poder ritual do teatro pode ser restaurado – não para todos, mas para aqueles que sentem uma verdadeira necessidade de autoexame psíquico e desejam utilizar o confronto com o desempenho e a autopenetração do ator como um meio de bloquear seu próprio meio interior*. Em lugar da vontade espiritual coletiva da Volk, visada pelo *Gesamtkunstwerk wagneriano*, Grotowski se volta para o anseio espiritual de cada indivíduo de um grupo reduzido, atendido por atores totalmente abertos num confronto necessariamente íntimo. Cf. CARLSON, Marvin. Op. Cit., 1997, p. 441.

⁵¹¹ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 81.

do *Teatro Oficina*: o desbunde à disciplina e às regras ortodoxas, mas o voltar-se às possibilidades inerentes ao corpo. Não havia preocupação com purismos teóricos. Renato Borghi, por exemplo, diz em sua biografia que não importava para o grupo se os laboratórios de interpretação feitos fossem grotowskianos ou não (o que conota justamente certa preocupação em esclarecer esse ponto, do mesmo modo que José Celso em seu desabafo citado anteriormente). Para ele, isso definitivamente não tinha importância alguma para o grupo. Em suas palavras, naquele momento, “fomos criando uma nova linguagem, muito nossa, que brotava durante os improvisos sobre os temas das peças”.⁵¹² Uma dessas linguagens foi chamada de *artificialismo*, o que, segundo o ator, consistia “em escolher certas palavras de algumas frases e depois de tê-las representado de uma forma natural passávamos a repeti-las sem a lógica de uma psicologia imediata, uma espécie de *mantra* desesperado”.⁵¹³

Deste modo, Renato Borghi esclarece algo que se faz muito eloquente para essa tese: o modo como a pesquisa de linguagem cênica dialogou diretamente com aquela nova cultura política que se fazia presente na Companhia, naqueles anos. Para o ator, essa busca do grupo por uma nova linguagem naquele momento, fortaleceu, a partir de uma emulação peculiar (como apontou Fernando Peixoto), aqueles que ele identificou sob o nome de “coro antropofágico”,⁵¹⁴ isto é, o grupo de atores da marginália, ou os desbundados, os quais, a partir dos ensaios e dos laboratórios de interpretação, e de uma “profunda pesquisa corporal”,⁵¹⁵ nas palavras de Borghi, viveram “dias de glória”⁵¹⁶ ganhando voz na montagem da peça do jovem Bertolt Brecht.

Sobre o Programa/Jornal

Para uma divulgação ampla de *Na selva das cidades* em São Paulo o grupo *Oficina* comprou uma manchete falsa no famoso factóide *Notícias Populares*, sob o título “Pancadaria Grossa no Palco do Teatro”, algo que daria sentidos posteriormente

⁵¹² Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 168.

⁵¹³ Id. Ibid., pp. 169-170.

⁵¹⁴ Id. Ibid., p. 169.

⁵¹⁵ Id. Ibid., p. 169.

⁵¹⁶ Id. Ibid., p. 169. Posição que vai de encontro, por exemplo, às interpretações de Fernando Peixoto sobre tal grupo.

ao próprio programa da montagem de 1969, conforme se pode observar na imagem 90. O jornal 'Notícias Populares' é um jornal que circulava sobretudo na cidade de São Paulo, destinado a um público ávido por informações sensacionalistas sobre crimes, com linguagem vulgar e temáticas tragicômicas.



Imagem 90: Programa-jornal do espetáculo *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. *Teatro Oficina*, 1969.

Assim, o programa do espetáculo foi construído na forma de uma página de jornal em que era colocada, em esquema de manchetes sensacionalistas, uma narrativa acerca da trama que envolvia as personagens e suas histórias. As manchetes tinham o objetivo de informar os espectadores acerca do enredo e dos caracteres das personagens, trazendo resumidamente os casos apresentados em cena (como pode se notar nas imagens 91 e 92). Assim, explicava-se o enredo geral (*Duzentos dólares o preço de uma opinião* ou *Triste drama de uma família corrompida*), contava-se o caso da moça – irmã da protagonista – que viraria prostituta (*Moça trocou o lar pelo inferninho*), apresentavam-se algumas das personagens, (*Skinny, O Gangster dos espancamentos*), deslindava-se o motivo primário em que se desenvolveria a ficção, (*Minha opinião não vendo, é o único luxo que tenho*), enfim, de modo geral, o texto do programa, simulando um jornal popular, contribuía enquanto material orientador aos sentidos da encenação apresentada.



Imagem 91: Programa-jornal de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. *Teatro Oficina*, 1969.

O programa/jornal era utilizado também no sentido de reforçar as metáforas exploradas pelo grupo *Oficina* de uma São Paulo de 1969 comparada à Chicago brechtiana de 1912, como se nota, por exemplo, na margem esquerda do leitor, na imagem 92: *São Paulo – Chicago 1912/1969*. Os textos contavam caso a caso acerca das mazelas de cada personagem, fazendo com que os espectadores se orientassem

como se estivessem lendo em seu factóide matinal as trágicas notícias debochadas em manchetes sensacionalistas. Neste sentido, pode-se dizer que o grupo fugia, com ilusionismo, da proposta de distanciamento que Brecht sugere em seu Teatro Épico de modo a fazer com o espectador não se confunda com a ficção narrada.



Imagem 92: Programa-jornal de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. *Teatro Oficina*, 1969.

Nota-se que a utilização de jornais era recorrente na estética daquele período, sobretudo na arte *pop* e nas colagens, e muito provavelmente o grupo tenha se referenciado nisso. Apenas a título de exemplo, pode-se citar as obras da série "*Flans*" e as cinco peças *Repressão outra vez-eis o saldo*, de Antônio Manuel (imagem 93), esta última, concebida pelo artista a partir de capas do jornal carioca

Última Hora. Artur Freitas conta que no Salão Paranaense de 1968 foram expostas três peças de sua [Antônio Manuel] série, “ordenadas alfabeticamente em A, B, C”, sendo inclusive “premiadas no Salão e omitidas pela *Gazeta do Povo*”.⁵¹⁷ Segundo o autor, o conjunto exposto no Salão Paranaense, intitulado *Movimento Estudantil 1968*, tratava-se de nítida “referência aos resultados dos confrontos, recorrentes em 1968, entre o movimento estudantil e as forças de repressão”.⁵¹⁸



Imagem 93: *Repressão outra vez-eis o saldo*, de Antônio Manuel, 1968. Serigrafia de flan.

Outro exemplo paradigmático deste tipo de uso na época é a obra cinematográfica marginal de Rogério Sganzerla *Bandido da Luz Vermelha*, de 1968. Marco do cinema desbundado do período, a obra tem sua história narrada a partir de manchetes sensacionalistas de rádio, assim como o programa/jornal do *Oficina*, contando assim história de João Acácio Pereira da Costa, um dos bandidos mais famosos do Brasil. Na imagem 94 é possível se observar um fotograma do filme que, assim como em *Na selva*, há uma manchete de jornal manipulada em diálogo com a narrativa da obra. Mas o foco de Sganzerla era mesmo as manchetes de rádio. Do

⁵¹⁷ Cf. FREITAS, Artur. *Arte e Contestação: o salão paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Ed. Medusa, 2003, p. 125.

⁵¹⁸ Id. Ibid., p. 128.

mesmo modo que no *Oficina* e nas obras de Antônio Manuel, por se tratar de ficção que tangencia à temática policial, foram usuais a manipulação de manchetes com o intuito de explicar algum ponto da obra para o espectador.



Imagem 94: Fotograma do filme *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, 1968.

Em um trecho do programa/jornal de *Na selva*, o grupo usava de uma comparação direta, contrapondo casos similares das realidades vividas em São Paulo e em Chicago, para que os espectadores percebessem, de algum modo, os sinais daquela realidade. Tal trecho pode ser observado na imagem 92 e mais legível na imagem 95, sob o sugestivo título *Sujeira Total na cidade que se humaniza*. Em sua coluna esquerda é contada a história de um fato ocorrido com prostitutas em agosto do corrente ano na capital paulista (o que muito provavelmente se referia à algum fato real), enquanto a da direita, era dado um resumo de uma das intrigas da narrativa da peça de Brecht.⁵¹⁹

Nota-se no texto comparativo trazido no programa a procura em se caracterizar os corpos das prostitutas como elementos vulneráveis e precários frente à modernização imposta, sem discussão, na cidade. Como se o fenômeno da

⁵¹⁹ No texto se lê o seguinte: Título: *Sujeira Total na cidade que se humaniza*. Do lado esquerdo: São Paulo: agosto de 1969. As declarações de duas prostitutas, na Delegacia de Costumes do Departamento de Investigações Criminais, “faz” com que o chamado “Sindicato do Crime”, “tome” todas as precauções para não ser desmascarado. “Um” das decaídas, que ‘bateu com a língua nos dentes’, quebrando o chamado ‘código de honra do pecado’, é raptada, levada para local ermo e espancada. As duas, há alguns anos, quando foram procuradas, ouviram que um dia seriam independentes, ricas e que poderiam usar roupas luxuosas. Mas, foram dominadas, obrigadas a se entregar para quem o proprietário do inferninho “quizesse”. Era a rota da prostituição. [sic] do outro direito da reprodução se lê: Chicago, agosto de 1912.

urbanização fosse responsável pela marginalização de alguns sujeitos típicos da cidade, como os meninos de rua, os mendigos, as putas, bem como pela violência exacerbada – o que de fato se percebia sobretudo naquela região central onde se localizava o *Teatro Oficina*. Quanto à violência vivida na cidade, a própria linguagem do jornal, bem como sua referência na realidade (o jornal 'Notícias Populares'), estava metaforizada na obra.

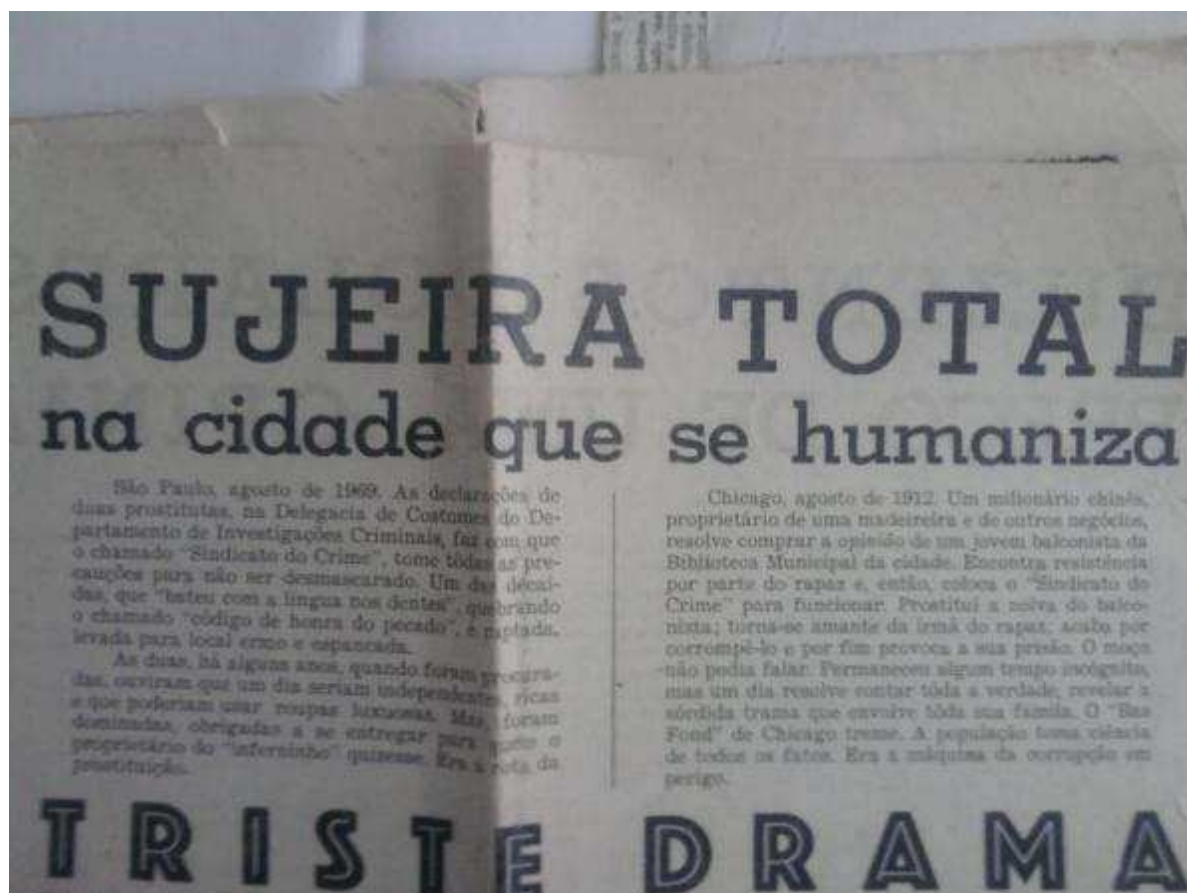


Imagem 95: Parte do programa-jornal de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. *Teatro Oficina*, 1969.

Deste modo, o que se percebe é que essas comparações trazidas no programa/jornal se constituíam como um dos principais elementos utilizados para se metaforizar a vida em plena urbanização de São Paulo, a vida da fictícia Chicago estadunidense brechtiana. Como visto, tal programa, apesar de iludir o público e ir de encontro às propostas de distanciamento de Brecht, esteve norteadado por uma estética comum à época. De modo geral, o programa/jornal construído pelo grupo indica que o elemento textual, em 1969, ainda se fazia muito presente nas obras da Companhia, apesar de se encontrar em declínio, como poderá se acompanhar adiante nesta tese.

Roteiro, cartazes e taxações indicativas



Imagem 96: Cartaz de fachada de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. *Teatro Oficina*, 1969.

Como se pode acompanhar na imagem 96 acima, em que se vê um cartaz de fachada acerca da encenação, não se estava diante mais de uma produção educativa, a qual conclamava o ‘povo’ para uma solução ante às agruras do capitalismo, mas sim de um convite para assistir a “uma luta violenta entre dois homens”,⁵²⁰ em que, “quando a história foi compreendida, é porque foi mal contada”.⁵²¹ Assim como *O rei da vela*, essa era uma expressão que escancarava uma proposta de desmascarar o moralismo pela via da agressão cultural, mas aqui, a partir dos sintomas do corpo precário ante à marginalidade e à urbanização vividas. O cartaz traz Renato Borghi interpretando *Garga*, protagonista da peça, apenas de cueca e replicado em sua imagem três vezes, e à frente dele sua irmã *Maria*, interpretada por Ítala Nandi, que parece procurar evitar seu avanço.

Na arte, a personagem *Garga* se encontra com suas roupas nas mãos, despido; seus dois braços se encontram erguidos demonstrando certa fraqueza,

⁵²⁰ Conforme o cartaz. Cf. Imagem 96.

⁵²¹ Conforme sugeria o programa da peça. Cf. Imagem 92.

encontra-se de peito aberto, mas em franca posição frontal, de desafio à personagem do ator Othon Bastos, o malaio *Shlink*, representado na imagem em pose de luta oriental, como um samurai.⁵²² A imagem expressa no cartaz traz justamente as personagens principais da trama que seria contada em palco, bem como uma disposição dos corpos que resume, visualmente, o que ocorreria em cena: uma guerra entre dois homens que extrapolaria à agressão física e psicológica, e que, ao final, os uniria no total caos niilista. A vingança é o mote da obra. *Shlink* se via em *Garga*, e o oprimiu, *Garga* se viu em *Shlink*, e o destruiu. O que ambos viram? Corpos precários frente à posição de migrantes, de alteridade, na lógica insensível das relações e experiências das grandes cidades.

Pode-se acompanhar ainda na imagem 96, no cartaz de fachada da montagem, que a taxação indicativa etária da peça fora estabelecida em *18 anos*, como se vê ao lado inferior direito, ao lado de Othon Bastos, abaixo dos nomes que parecem indicar o elenco. Lê-se taxativamente, *proibido 18 anos*. Não se falava indicado para maiores de 18 anos como hoje, mas sim, em caixa alta, PROIBIDO 18 ANOS, assim, em um português deturpado e com a única finalidade de expressar o proibir algo. A “cara” das culturas políticas que alicerçaram a ditadura militar no país. E a montagem era justamente uma contraposição a isso, como se verá.

Da mesma maneira, percebe-se, analisando as fontes do grupo, o crivo da censura presente também no roteiro original da encenação. Consta no roteiro original, o qual será melhor trabalhado no próximo item desta tese, a marca de carimbo do SCDP no canto inferior direito da primeira página, como pode se notar na imagem 97 com a taxação expressa: *Impróprio até 18 anos*. Parece que tal taxação tinha que estar presente em tudo. Podem-se notar também nesta mesma página, tanto a marca do carimbo dos órgãos estatais responsáveis pela censura, quanto os da própria Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT –, da sucursal de São Paulo-SP.

Essas taxações indicam para uma cultura política conservadora presente na sociedade e detentora da máquina estatal, a qual tinha, sobretudo no discurso do moralismo, a principal arma de ataque contra culturas políticas libertárias e antiautoritárias, como o desbunde. Apesar das cenas de nudismo e de seminudismo possíveis de se ver na obra, certamente era um exagero à parte a taxação indicativa de 18 anos, daquele modo.

⁵²² Como se verá no próximo item da tese, *Shlink* é retratado na peça como oriental.

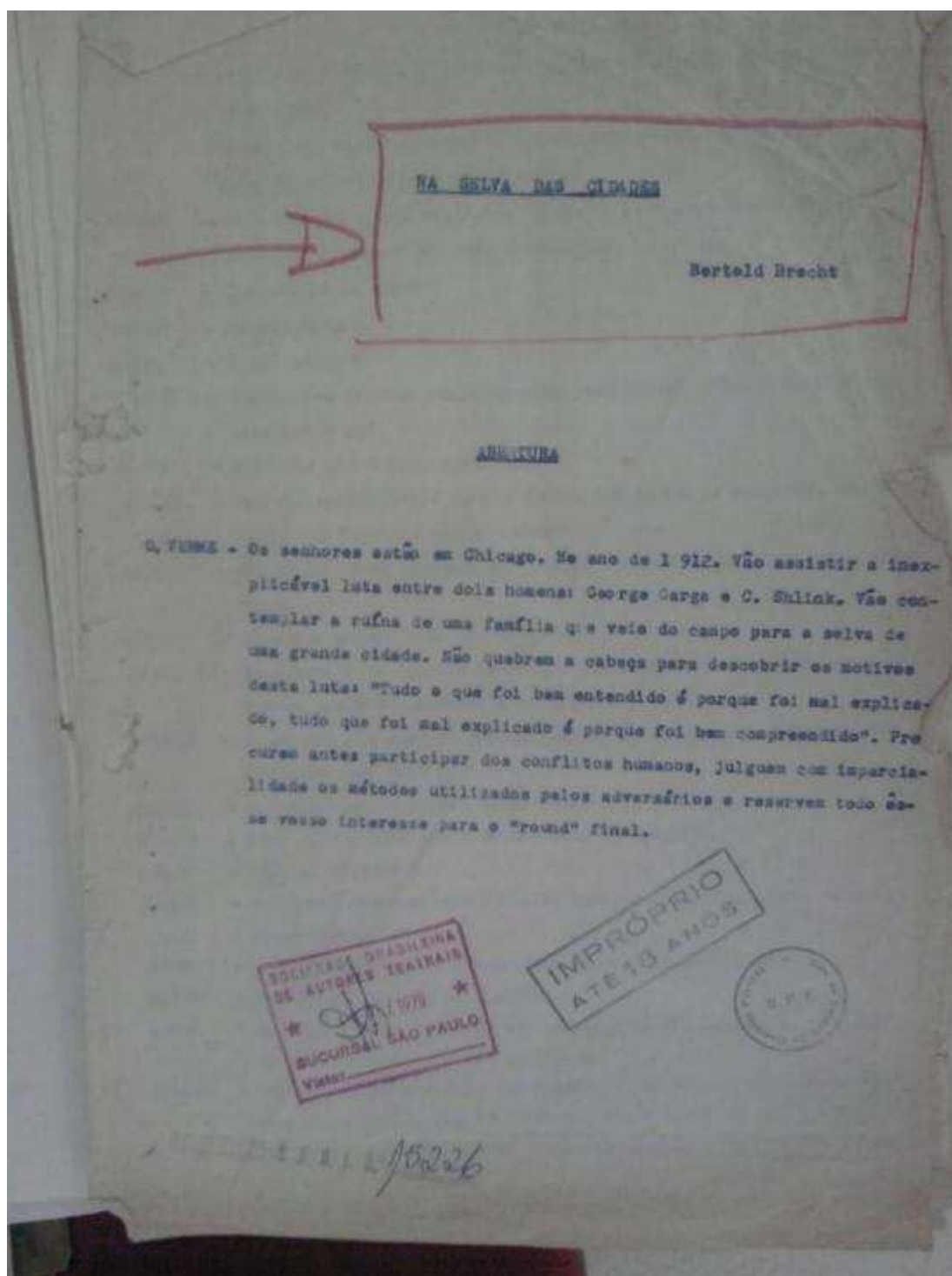


Imagem 97: Página primeira do roteiro original da peça *Na selva das cidades*, aprovado pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas no ano de 1970.

Mas, mesmo sendo alvo desse discurso moralista do governo, e posteriormente de censura total, deve-se destacar que o grupo recebeu investimentos públicos para a montagem, a exemplo de *O rei da vela*. Na imagem 98, por exemplo, é possível se ver o cartaz do espetáculo em que se nota o patrocínio, estampado

abaixo do endereço do teatro, da Comissão Estadual de Teatro do estado de São Paulo – CET-SP, um órgão estatal, do governo estadual, vinculado à produção da cultura.



Imagem 98: Cartaz do espetáculo *Na selva das cidades*. Teatro Oficina, 1969/70.

Como pôde-se acompanhar no capítulo anterior, com o caso patrocínio do governo do Paraná, o *Teatro Oficina* nunca foi alheio às políticas culturais implementadas pela ditadura e pelos intervencionados governos estaduais, como pode ser observado no cartaz da obra de 1969. Mas, deve-se notar que, mesmo recebendo investimento de ditaduras, por mais contraditório que isso pareça, o grupo não deixou de comunicar sua resistência antiautoritária e antimoralista. Com ideários alheios à disciplina e a regras morais de cerceamento das possibilidades de expressão do corpo, muitas vezes cultuando mesmo a malandragem, a marginalidade e o jeitinho, aproveitar do opressor para emitir a opinião foi uma das características do desbunde, de resistir e sobreviver no cenário artístico daqueles tempos. Exatamente o mesmo feito pela protagonista *Garga* no enredo de *Na selva das cidades*, como poderá se observar no item subsequente deste capítulo (2.2).

Sobre as críticas

Em termos gerais, pode-se dizer que o espetáculo, além de ter representado certo sucesso de público e de vendas em bilheteria para o grupo, foi bem recebido pela crítica profissional. Boa parte dela tece uma leitura coerente com as propostas do grupo, compreendendo o trabalho autoral e de incômodo estético do diretor José Celso Martinez Corrêa frente às proposituras de vanguarda no mundo do teatro. Talvez esse tenha sido um dos motivos das possíveis cobranças, e das desculpas dos agentes da Companhia, em seguir ou não, metodicamente, o teatro de J. Grotowski. Assim, o crítico Yan Michalski escreveu no *Jornal do Brasil*:

assistir à *Selva* não é divertir-se: é trabalhar, é suar a camisa, é prestar dolorosamente atenção, é sentir-se cansado, é interrogar-se, é tentar conquistar, com esforço ativo do intelecto e da sensibilidade, o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens. O direito, também, de emocionar-se de uma beleza e poesias diferentes daquelas a que estamos acostumados: uma beleza e poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor o mau cheiro.⁵²³

Com interpretação similar, Anatol Rosenfeld elogiou para o jornal *O Estado de São Paulo* a “violência e a crueldade com que é tratado o corpo humano feito objeto”⁵²⁴ e a “radicalização extrema com que as metáforas linguísticas são transformadas em imagens”,⁵²⁵ além do aspecto ritual e solene de cenas que inspiravam, em suas palavras, “áspera beleza”.⁵²⁶ Mas houve exceções, como a análise de Martim Gonçalves que chama a encenação de, parafraseando uma própria expressão de José Celso, “um touro manso”.⁵²⁷

Contudo, pode-se dizer que a crítica teceu, naquele momento, uma leitura positiva e, diga-se de passagem, muito bem contextualizada, a ponto, por exemplo, de Yan Michalski ser preciso ao identificar um enigma crucial para o grupo, explorado nesta tese quase 50 anos depois, imaginando o que seria do *Teatro Oficina*, ao final daquela encenação. Em suas palavras: após tal “grau de violência [...] tão extremo

⁵²³ Cf. MICHALSKI, Yan. Op. Cit., 1985, p. 40.

⁵²⁴ Cf. ROSENFELD, Anatol. *Na selva das cidades*. O Estado de São Paulo – *Suplemento Literário*, 8 de novembro de 1969. Apud LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 41.

⁵²⁵ Id. Ibid., p. 41

⁵²⁶ Id. Ibid., p. 41.

⁵²⁷ Cf. GONÇALVES, Martim. *Na selva das cidades*. Um touro manso. O Globo, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1969. Apud LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Op. Cit., 2007, p. 41.

[...] fica difícil imaginar qual poderá ser o próximo passo do grupo na sua generosa, mas auto-destruidora escalada”.⁵²⁸ Michalski previa com sua indagação, de algum modo, que dificilmente, após aquela implosão na ideia de teatro, advinda, sobretudo, a partir de uma nova ideia da relação entre corpo e política, o *Teatro Oficina* voltasse a ser o que foi (com relação a seu passado engajado).

A metáfora à precariedade dos corpos

Em *Na selva das cidades*, de certa forma, já era patente os usos do corpo e do comportamento enquanto elementos políticos na arte, seja na forma, seja no conteúdo. Se em *O rei da vela*, o corpo passava a ser descoberto enquanto uma linguagem possível de resistência, em *Na selva*, isso já estava mais desenvolvido e adequado com metodologias práticas mais condizentes. Tal marca pode ser notada em diversos momentos do espetáculo, seja no caráter performático da atuação dos atores, das lutas de Borghi e Bastos, das brigas viscerais, no próprio toque na plateia, seja nos sintomas de um corpo precário, no conteúdo, ante à insensibilidade das relações travadas nas grandes cidades. Mas, talvez, o símbolo maior desses usos do corpo tenha se dado justamente a partir de Ítala Nandi.

Ítala realizou o primeiro nu frontal de uma mulher no teatro comercial brasileiro, expressou os abusos e a fragilidade do corpo feminino na urbe, é mulher, resistiu ‘no front’ ao moralismo da sociedade, agrediu e foi agredida no contexto de produção de *Na selva*. Nua, Nandi trazia o corpo na obra como marca da transgressão, signos de uma cultura política desbundada que usava de tal prática, na arte e na cultura, como manifestação política.⁵²⁹ Seu corpo provocou um embate direto com o moralismo conservador. Por exemplo, na ocasião da excursão do espetáculo no Rio de Janeiro, uma mulher, esposa de um Coronel, se incomoda com o belo corpo pelado e culturalmente transgressor da atriz em cena, agredindo-o verbalmente. Para Nandi:

nós no *Oficina* éramos agentes da ‘revolução Sexual’ que marca a década de sessenta. Aquilo que agora é história, nós estávamos vivenciando; nós fazíamos a revolução sexual. Estávamos dentro dela

⁵²⁸ Cf. MICHALSKI, Yan. Op. Cit., 1985, p. 40.

⁵²⁹ Um ano antes a atriz fizera uma ponta na famosa obra marginal de Rogério Sganzerla *Bandido da luz vermelha*, citada aqui, o que mostra como tais obras dialogavam em termos de expressão política e conteúdo.

de corpo, cara e sexo. O *Oficina* havia se colocado num mito que começou com *O Rei da Vela*, confirmou-se em *Galileu* e consolidou-se na *Selva*. Um mito que interferia num Brasil ‘bem-comportado’. Nós não éramos ‘bonzinhos’ e não queríamos ser. Éramos revolucionários. Nós queríamos virar a mesa da ‘sala de jantar’. E viramos. A nossa plateia sempre foi 90% de jovens de todas as idades. Era um público que nos dava certeza dos resultados transformadores de nosso trabalho. Nossas excursões sempre foram escandalosos sucessos. Os jovens de todo o país entendiam e se identificavam com a nossa batalha: implantar o novo e enterrar definitivamente o velho.⁵³⁰

A atriz, apesar de se colocar como “representativa”, e de, por vezes, opor-se discursivamente à guinada estética liderada por José Celso, coloca-se aqui, aparentemente, quando conveniente, dentro de um projeto de revolução comportamental de uma época afim aos ideários do desbunde no teatro. Nota-se que, mesmo depois da montagem de 1969, a transgressão do desbunde permaneceria em Nandi. Ela chegou a posar nua para algumas revistas no começo dos anos 1970, com pelos expostos nas axilas, e sempre sob os signos de certa emancipação do corpo da mulher, no contexto de fortalecimento mundial do discurso feminista (um discurso que deve ser melhor problematizado em outro momento desta tese). Em suas palavras:

A mim, particularmente, a revolução sexual trouxe benefícios inestimáveis como: não usar calcinha nem sutiã, não raspar embaixo dos braços, não fingir orgasmos quando ele não pintava na parada, transar sem culpa, extinguir o preconceito contra homossexuais [...] Naturalmente que a ‘pílula’ passou a ser para as mulheres o veículo principal da igualdade sexual.⁵³¹

É interessante contrapor esse discurso de Nandi, ao se inserir como agente revolucionária junto à nova proposta do *Oficina*, àquele que faria futuramente, ao ser crítica ao projeto de José Celso, como já se pôde notar anteriormente numa própria citação da atriz em que se refere à parte desbundada da Companhia como aquela não disposta a ir à luta. Aqui Nandi fala em “*nossa batalha*”,⁵³² assim como ressalta a existência de um projeto em andamento de implantação do *novo* almejado. As memórias de Nandi ressaltam justamente aquilo que esta tese perscruta, isto é, o imaginário da potência política do desbunde.

⁵³⁰ Cf. NANDI, Ítala. Op. Cit., 1998, p. 229.

⁵³¹ Id. Ibid., p. 230.

⁵³² Id. Ibid., p. 229.

Tal contradição deve ser vista como nada fora do normal. Nandi era agente cultural de uma revolução política comportamental, que extrapolava, sem dúvidas, os limites da razão, adentrando na seara do desejo, das subjetividades e das singulares plurais. Estas são, sem dúvidas, as especificidades desta cultura política. Sua razão ainda estava em um projeto político romântico que adentrava em certo declínio, sobretudo, por via da perseguição política do Estado, mas seus desejos e aspirações de sociedade e futuro eram condizentes com uma cultura política libertária. Quanto a isso, faz-se mister lembrar de passagem de B. Baczko, quando, teorizando acerca dos problemas do imaginário, ressalta que em determinados momentos históricos ocorre o que ele chama de “momento quente” para a formação dos mesmos, referindo-se justamente aos períodos de conflitos sociais, em que a imaginação produz de forma mais acelerada significações para os acontecimentos.⁵³³

Mas esse protagonismo de Nandi ressalta também outro lado desses sintomas do corpo no contexto do desbunde, ou seja, deve-se destacar que nem tudo eram flores. A atriz, em determinado momento, é oprimida, sofre violência, sobretudo por sua condição de mulher, mesmo sob os signos antiautoritários defendidos pelo grupo *Oficina* e a trupe da marginália. Houve um elemento fático e direto de violência, de seu próprio grupo, que ocorreu enquanto o espetáculo se encontrava em temporada⁵³⁴ no estado de Minas Gerais, quando ocorre então uma agressão em cena, não à personagem *Maria*, mas sim à atriz. Nandi conta:

a violência que existia no país infiltrava-se até em nosso palco. Os atores perdiam a noção do que faziam: Samuka e Flávio São Tiago viravam bichos a cada espetáculo. Havia uma cena em que eu era currada e eles me seguravam pelos pés, e me rodavam. Numa sessão de domingo à tarde, fui jogada na terceira fila da plateia. Os espectadores assustados, sem entender nada, me ajudaram a voltar para o palco, com a roupa toda rasgada, e sangrando nas costas por causa de um arranhão enorme, que deixou cicatriz até hoje. Eu estava tão transtornada e indefesa que não sabia o que fazer. Ao sair de cena, falo com Zé Celso – ele não me ouve. Estava cego e surdo e achava que aquilo era natural e que eu era fresca. Eu estava diante de um estranho inimigo. Então para me defender armo um bafafá enorme. Exijo que o ator [*que a agrediu*] seja denunciado ao Sindicato dos Artistas. E eu só desejava que aquela peça acabasse. Eu queria fugir dali, do *Oficina*, de todos.⁵³⁵

⁵³³ Cf. BACZKO, Bronislaw. *Los imaginários sociales: memorias y esperanzas coletivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991, p. 39.

⁵³⁴ Cf. NANDI, Ítala. Op. Cit., 1998, p. 231.

⁵³⁵ Id. Ibid., pp. 234-235.

Tal fato aponta para algumas contradições que podem ser notadas no grupo, sobretudo nas do diretor José Celso. Com o episódio da agressão, a clamada liberdade do corpo e das corporalidades sai de cena para dar lugar a uma atitude de violência e de subjugação do outro, algo que, acredita-se, deve ser ressaltado. Não surpreendentemente, esse outro é justamente uma mulher. Observa-se que o fato registrado nas memórias de Nandi consistiu em uma violência não somente física, mas, mormente de gênero, a qual chama mais a atenção ao se ter em vista a reação do diretor da Companhia, quem não somente desdenha da ocorrência, como também, em seu discurso, reverte a situação culpando a atriz por ser “fresca” – termo pejorativo para dar sentidos à construção da ideia de um sexo frágil.

A situação descrita ilustra bem as premissas colocadas pela filósofa Judith Butler de que não é possível pensar o corpo sem as formas sociais e políticas assumidas por ele – no caso de Ítala Nandi, ser mulher –, fato que subentende, ainda de acordo com a autora, condições de interdependência e de vulnerabilidade dos corpos de um modo geral, e que evidencia a precariedade fundamental da vida humana.⁵³⁶ Para Butler, a precariedade, assim como a dor ou a fragilidade, é uma dimensão da vida humana, e ela pressupõe

viver socialmente, quer dizer, o fato de que nossa vida está sempre, em certo sentido, nas mãos de outro; e implica também estar expostos tanto a quem conhecemos como a quem não conhecemos, quer dizer, à dependência de umas pessoas que conhecemos, ou apenas conhecemos, ou não conhecemos.⁵³⁷

Tais condições, prossegue Butler, levam o corpo a estar sujeito a circunstâncias de dominação: “precisamente porque cada corpo se encontra potencialmente ameaçado por outros que são, por definição, igualmente precários, produzem-se formas de dominação”.⁵³⁸ A autora critica o fato de que o reconhecimento da precariedade da vida não é homogeneamente compartilhado, há

⁵³⁶ Cf. BUTLER, Judith. *Marcos de Guerra – Las vidas lloradas*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2010, e também BUTLER, Judith. *Precarious life*. The powers of mourning and violence. London, New York: Verso, 2004.

⁵³⁷ Tradução nossa do original: “[La precariedad] implica vivir socialmente, es decir, el hecho de que nuestra vida está siempre, en cierto sentido, en manos de otro; e implica también estar expuestos tanto a quienes conocemos, es decir, la dependencia de unas personas que conocemos, o apenas conocemos, o no conocemos de nada”. Ibid., p. 30.

⁵³⁸ Tradução nossa do original: “precisamente porque cada cuerpo se encuentra potencialmente amenazado por otros que son, por definición, igualmente precarios, se producen formas de dominación”. Id. Ibid., p. 53.

vidas mais legítimas a serem lamentadas do que outras.⁵³⁹ A condição de Nandi neste contexto e a evidente maior precariedade ali de seu corpo são passíveis de serem relacionadas a um dos assuntos abordados na peça, justamente, como se verá, a questão da precariedade da vida alienígena na grande cidade, e a quem essa vida interessa.

Certamente, esse fato envolvendo a atriz deve ser encarado na trajetória do grupo como uma mancha, uma contradição, dentre outras tantas, ante à defesa das liberdades implicadas aos corpos. Mas uma contradição relativa, já que se tratava de um grupo, e Nandi, definitivamente, representava esse grupo. Nandi, apesar de abusada, toma uma postura de reclamar sua condição, defender seu corpo de mulher, e fazer com que seu agressor fosse denunciado.

Deve-se destacar também que tal fato fora justamente aquilo que fez com que as atividades de *Na selva* fossem definitivamente cessadas pelo grupo. Do mesmo modo, destaca-se que tal incidente motivou [ou apenas adiantou] o afastamento total de boa parte dos “representativos”, obviamente pela repulsa à tal prática com um ‘par’, com exceção de Fernando Peixoto (que ainda iria tentar um *round* final com José Celso). Mas também permitiu que José Celso, ao lado de Renato Borghi, continuasse e concluísse seu projeto estético e político na Companhia – com uma fraca oposição. Ninguém mais, nas memórias do grupo, além de Nandi, comentou de Samuka (ela apenas lembra, como analisado anteriormente, que ele teria enlouquecido na onda ‘zecalçiana’), quem possivelmente teria a jogado do palco (Nandi cita ele e Flávio São Tiago, mas não indica qual dos dois a teria jogado).

Logo após o incidente com Ítala Nandi o grupo sai de férias; Fernando Peixoto, como era de se esperar, junta-se ao *Teatro de Arena* em uma turnê pelo continente, Renato Borghi e José Celso viajam pelo mundo (amigos que eram) e Ítala Nandi se recolhe em seu estado natal. Ficaram de se encontrar e pensar no futuro, ainda no ano de 1970, cerca de três meses depois do incidente. Deste modo, nota-se que o *Teatro Oficina*, a partir de *Na selva*, dentre contradições e posições acertadas, trouxe esse sintoma da precariedade do corpo, como metáforas de um tempo. Seja na forma, seja no conteúdo, seja nos erros, esse tipo de resistência advinda do *Oficina* se descortina no ano de 1969 como teatro experimental.

⁵³⁹ Id. Ibid., p. 53.

Sobre resistências culturais

Sobre o contexto de produção de *Na selva das cidades*, José Celso deixa claro em seu discurso, naquele mesmo ano de 1969, a transição nada pacífica pela qual eles passavam naquele momento. O rito para isso, para ele, fez-se com a realização da encenação de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. Uma transição que pode ser observada justamente pela emulação teórica, a partir de novas referências do teatro experimental internacional, e pela vitória de uma cultura política no bojo da Companhia.

Na selva das cidades, uma experiência no inferno, como previsto em seu próprio cartaz, simbolizou a *pá de cal* na história ‘engajada da Companhia,⁵⁴⁰ e com isso o prenúncio do fim do grupo dos chamados “representativos” – dentre eles o próprio “José Celso representativo”.

Bronislaw Baczko sugere que é por meio do imaginário que se pode ter acesso tanto aos sentimentos, às identidades, aos objetivos, aos inimigos de uma sociedade, quanto à compreensão de suas noções de passado, presente e futuro.⁵⁴¹ Como pôde se constatar aqui, a partir do estudo das memórias de alguns dos principais agentes do grupo *Oficina* que permeiam a produção de *Na selva* de 1969, faz-se visível a construção de um imaginário de um conflito que procura distinguir, a partir de discursos ressentidos, o que é político e o que não é, o que é estético e o que não é, o que é trabalho sério e o que é vazio, o que é representativo e o que é a ralé, coro, marginália. Nota-se que o imaginário do conflito revela mais do que um mero embate ocorrido na busca de tomar o poder da Companhia, de tomar a liderança de um grupo, de ver quem é mais ator, mais profissional, etc. Ele revela inevitavelmente um embate simbólico entre ideias de grupos organizados e coesos à volta de uma cultura.

Quando Nandi fala em *nossa batalha*, ou, *quem luta e quem está no niilismo*, ou quando Peixoto exalta a existência de dois grupos divergentes, um racional e outro fascista e adolescente,⁵⁴² ou mesmo quando José Celso, em boa parte de seus relatos sobre o *Oficina*, esquece, voluntariamente, o outro diretor da Companhia, eles revelam, automaticamente, os inimigos simbólicos, sobretudo na tentativa de excluí-

⁵⁴⁰ Refere-se a um engajamento cepecista. Apesar de *O rei da vela* em 1967 já fugir deste tipo de expressão, ainda existirá no grupo, mesmo depois de *Na selva*, pessoas e projetos esparsos ligados ao engajamento aos moldes do *Teatro de Arena*, como o próprio diretor Fernando Peixoto.

⁵⁴¹ Cf. BACZKO, Bronislaw. Op. Cit., 1991.

⁵⁴² Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 76.

lo, de eliminar o estranho, o outro, a alteridade. No caso de José Celso, num claro processo seletivo da memória de um agente que teve um projeto político vitorioso vencendo uma disputa interna deflagrada entre grupos divergentes, e que revela, pelo silêncio, certa estratégia de ocultação de uma imagem que não quer que se faça visível – o que justifica, por exemplo, o emergir de memórias que buscam incessantemente passarem desse “*não-dito* à contestação e à reivindicação”.⁵⁴³

Todavia, o que se pode perceber é que, excluindo o outro, necessariamente, exclui-se a própria “convivência entre diferentes”, a “pluralidade dos homens”,⁵⁴⁴ ideias que, como observado no capítulo 1 desta tese, são bases de um conceito coerente de política. Configurada a vontade de exclusão da capacidade política do outro pelo imaginário do conflito, são identificadas também as próprias motivações de grupos que se organizam e se reúnem de formas opostas e partilham de sistemas de valores, de normas e de crenças, em suas fronteiras, em comum. Sinais de culturas políticas que não apenas ecoam do âmbito social, como também convivem juntas em disputas simbólicas de poder. Em outras palavras, a partir de atitudes não políticas, identificam-se não apenas o próprio conceito de política, como as próprias culturas políticas que conviveram em meio a ‘lutas’ travadas na esfera cultural.

É por isso que se sugeriu aqui, desde o início desta tese, pensar a contextualização desses embates e conflitos culturais, também arraigados na discussão acadêmica, a partir da ideia de *resistências culturais*, muito próximo do que foi proposto pelo pesquisador Rodrigo Czajka. Isto é, procurou-se pensar enquanto resistência, não apenas um ou outro grupo, e ou ideário, mas uma “composição heterogênea”⁵⁴⁵ de culturas políticas as quais, apesar das visões e aspirações por vezes distintas de mundo, e dos conflitos entre si, compactuavam naquele contexto com o mesmo desejo de acabar com o militarismo na sociedade. Assim, voltando-se para o *Teatro Oficina*, nota-se que os grupos em volta de uma cultura política ligada sobretudo ao Partido Comunista, uma das resistências culturais à ditadura do período, depois de muito conflito, abandonavam aquele espaço de resistência específico, deixando-o livre, definitivamente, para uma cultura política libertária resistir aos autoritarismos, enfim, a seu modo.

⁵⁴³ Cf. POLLACK, Michael. Op. Cit., 1989, p. 09.

⁵⁴⁴ Cf. ARENDT, Hanna. Op. Cit., 2004, p. 21.

⁵⁴⁵ Cf. CZAJKA, Rodrigo, A revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, v.18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010, p. 100.

4.2 Corpo e alteridade ante às contradições da cidade

O espaço fictício em que se passa a peça do jovem Bertolt Brecht é a grande cidade estadunidense Chicago, no recorte temporal do ano de 1912. A literatura conta a saga de uma família de migrantes que vem do campo para a cidade e que acaba caindo em desgraça por via de uma briga travada entre o filho *George Garga*, protagonista da peça, e o malaio *Shlink*, um bem sucedido comerciante de madeiras, imigrante de “pele amarela”.⁵⁴⁶ São integrantes da família a mãe, *Maë Garga*,⁵⁴⁷ o pai, *John Garga*⁵⁴⁸ e a irmã, *Marie Garga*.⁵⁴⁹ Além deles, participam da trama, *Jane Larry*, namorada de *George*; *C. Maynes*, chefe de *George*, proprietário de uma biblioteca de empréstimos;⁵⁵⁰ *Skinny*, um chinês, escrevente do madeireiro; *J. Finnay*, chamado de *Verme*, dono de um hotel onde ocorre prostituição; *Paty Manky*, um timoneiro pretendente de *Marie*; e *Collie Couch*, chamado de *O Gorilão*, um rufião. Além desses, a peça prevê como papéis coadjuvantes: *Um Jovem do Exército da Salvação*, *O Narigudo*, *o Dono de um bar*, um *Garçom* e os *Operários da Estrada de Ferro*.

Brecht escreveu a peça entre os anos de 1921 e 1924, período que abrange a República de Weimar na Alemanha, e em Berlim, espaço que ambientou a coexistência de discursos divergentes no campo da cultura e das artes entre os grupos políticos socialistas e social-democratas.⁵⁵¹ De modo geral, socialistas e social-democratas, respectivamente, construíam seus discursos de, por um lado, a defesa de uma renovação ampla, e de outro, a permanência com os preceitos transmitidos pela tradição. Deve-se imaginar, obviamente, que Brecht se encontrava ao lado dos socialistas. Para o autor, o capitalismo era uma luta, uma luta de classes, e o conteúdo pensado pelo autor, de certo modo, fora tramado nessa direção. A peça narra um conflito que vai crescendo gradativamente em torno do problema do capital, à princípio por motivos banais, desenvolvendo-se para uma luta bruta, emocional e

⁵⁴⁶ Subentende-se no texto que *Shlink* era um imigrante Malaio, o que traz um embate de dois emigrados na lutando por espaço na grande cidade.

⁵⁴⁷ A qual o grupo *Oficina* chamará apenas de Mãe.

⁵⁴⁸ Referenciado pelo *Oficina* como João.

⁵⁴⁹ A qual o *Teatro Oficina* traduzirá por *Maria Garga*.

⁵⁵⁰ É uma biblioteca privada onde a pessoa paga alguns centavos para se ter um livro à disposição por alguns dias determinados.

⁵⁵¹ Existiam de fato dois locais de atuação dos grupos políticos rivais nesse contexto que representavam seus territórios, Berlim, como um espaço que dava boas-vindas para a era moderna e sua produção artística e Munique, que durante os anos 1920 se colocava como um centro aglutinador da tradição cultural. Cf. EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.

intelectual. O grande eixo semântico do texto pode ser observado principalmente quando se compreende na narrativa o que ocorre quando um homem deixa comprarem seus sonhos. Entretanto, como se verá, a literatura de Brecht é muito mais complexa do que uma mera propaganda comunista anti-capital. A obra traz os sintomas dos problemas sociais que advinham da urbanização, da globalização, do imigrante, do êxodo rural, da solidão das grandes cidades, da família, do indivíduo e seus desejos, das relações de trabalho, das relações espúrias, dos conchavos, da honra, entre tantas que possivelmente pululam na esfera interpretativa individual a cada leitura feita.

Em sua primeira produção teatral, isto é, sua primeira montagem cênica, ocorrida no dia 9 de maio de 1923, a peça estreou com o título em alemão *Im Dickicht* (*Na selva*) no *Residenztheater* em Munique, sob a direção de Erich Engel e cenografia de Caspar Neher. No dia 29 de outubro de 1924 foi produzida no *Max Reinhardt's Deutsches Theater* em Berlim – local onde Brecht trabalhou como dramaturgo –, sob o mesmo diretor e cenógrafo, mas com uma versão cortada, um novo prólogo (reproduzido logo abaixo) e um novo título *Dickicht: Untergang einer Familie* (*Selva: declínio de uma família*). O autor ainda revisitaria a forma final da obra, acabada, na produção de 1927 no *Hessisches Landestheater*, em Darmstadt, dirigida por Carl Ebert, com o título *Im Dickicht der Städte* (*Na selva das cidades*) acrescido do subtítulo *Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago* (*a luta de dois homens na grande cidade de Chicago*).⁵⁵² É interessante notar a forma como a literatura era feita e concluída na primeira metade do século pelo jovem autor alemão e possivelmente por seus pares; trabalhavam juntamente na construção da narrativa e encenação, autor, diretor e cenógrafo. A obra *Na selva*, feita pelo dramaturgo modernista, marca uma transição, portanto, muito heterogênea em suas obras, que vai do drama expressionista, como observado em sua peça anterior *Baal*,⁵⁵³ escrita em 1918, para obras de esclarecimento ideológico.⁵⁵⁴

Neste período, Brecht saía de Augsburg e chegava em Berlim na efervescência cultural dos discursos modernistas, com o impacto da amplitude de se viver numa

⁵⁵² Traduzido pelo *Oficina* como a luta de dois homens na megalópole de Chicago.

⁵⁵³ Baal é uma personagem anti-herói que rejeita as convenções e armadilhas da sociedade burguesa. Cf. BRECHT, Bertolt. Baal. Tradução de Marco Aurélio e Willi Bolle In: _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, v. 1, pp. 11-74.

⁵⁵⁴ Cf. WILLETT, John. 1970. "Introduction". In: WILLETT, John; MANHEIM, Ralph. *Bertold Brecht: Plays, Poetry and Prose Ser.* London: Methuen, 1972, pp. XVII-XVII.

cidade metropolitana. Brecht era de certo modo um emigrado, que representa em sua escrita a história de um grupo familiar fruto do êxodo rural do sul dos EUA, com destino para um grande centro urbano metropolitano, como Chicago. O autor ia viver em uma cidade grande, fixando residência a partir de 1924, sob a égide dos discursos modernistas, o que obviamente torna inegável a afirmação de que se trata de uma relação que suscita de algum modo uma possível temática de inspiração do autor.

Ademais, aficionado por esportes, em especial pelo boxe, Brecht escreve a peça tendo como forma geral 11 *rounds*, nos quais se travam as batalhas conceituais de *George Garga* e *Shlink*. Deste modo, deve-se observar que sua obra, ao se referir ao boxe, um esporte de lutas, aponta para uma metáfora da luta de classes travada nos grandes centros urbanos e para um evento esportivo tido na época como um dos maiores divertimentos míticos das grandes cidades. Mas uma luta subentendida, travada nas relações das pessoas com os desafios da cidade e do capital, uma luta contra a desonra, a solidão, a autoridade e a distopia.

Abertura

O Verme: Os senhores estão em Chicago. No ano de 1912. Vão assistir a inexplicável luta entre dois homens: *George Garga* e *C. Shlink*. Vão contemplar a ruína de uma família que veio do campo para a selva de uma grande cidade. Não quebrem a cabeça para descobrir os motivos desta luta: “tudo o que foi bem entendido é porque foi mal explicado é porque foi bem compreendido”. Procurem antes participar dos conflitos humanos, julguem com imparcialidade os métodos utilizados pelos adversários e reservem todo esse vosso interesse para o “round” final.⁵⁵⁵

Em sua cenografia, o grupo *Oficina* segue a lógica de um ringue de lutas, coadunando deste modo com o sentido ofertado pelo autor para a montagem da peça.⁵⁵⁶ Lina Bo Bardi contorna o palco com cordas e *corners* (os cantos que demarcam o ringue) delimitando um espaço de forma muito parecida a um ringue, retangular, igual aos que se via na época e que se vê mesmo em dias atuais (imagem 99). Apesar de ser um lugar onde supostamente se delimitaria o espaço de atuação dos atores, como se pode observar também na imagem 99, o grupo, apoiado em uma

⁵⁵⁵ Abertura de *Na selva das cidades*, de Bertold Brecht. Roteiro original do grupo *Teatro Oficina*, 1969/70, p. 01.

⁵⁵⁶ O “1º round” foi adaptado no roteiro original do *Teatro Oficina*, já que a peça se passava cenograficamente em um ringue de lutas, algo inexistente na peça de Brecht.

técnica prática anti-ilusionista, não o respeitará assim.⁵⁵⁷ Como se pode notar, já na própria abertura da peça Brecht sugere o início de uma competição, como uma luta, sem juízos antecipados, ao insinuar e preparar o público, deste modo, para um suposto “*round final*”.

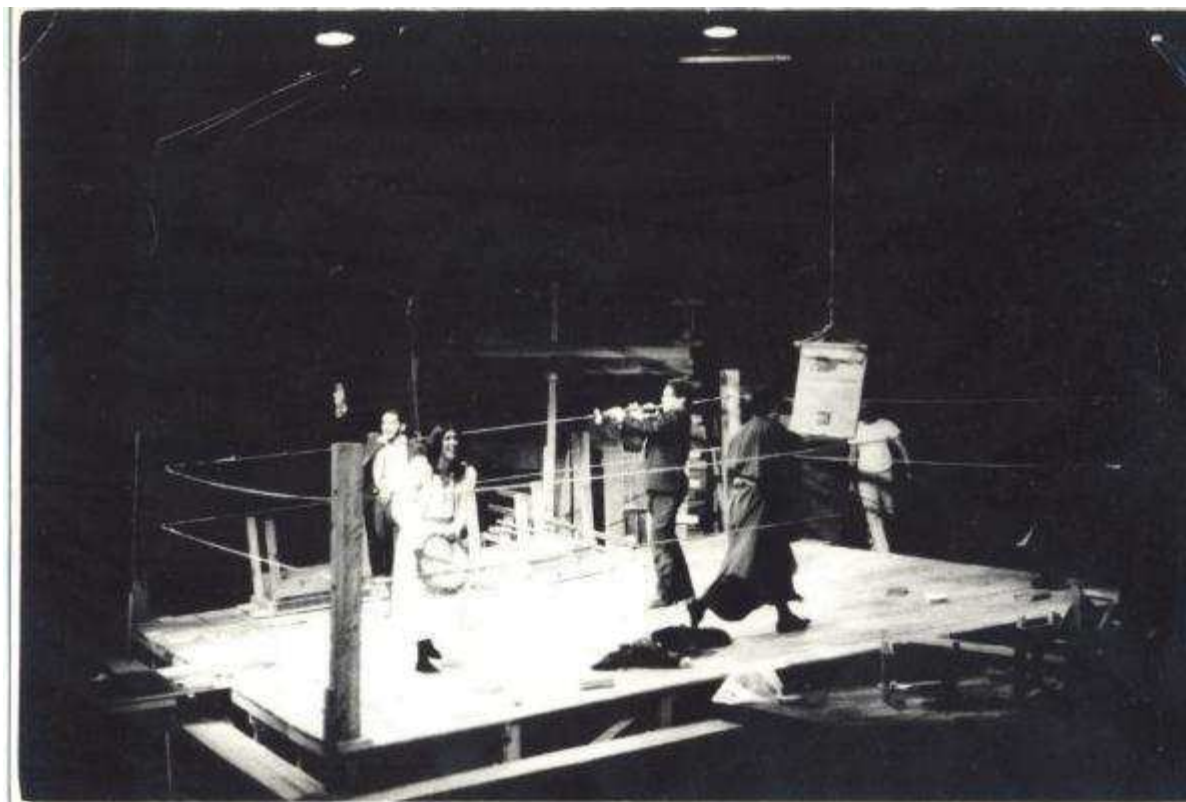


Imagem 99: Fotografia em plano geral dos atores no palco, possivelmente ensaiando o espetáculo *Na selva das cidades*, na cenografia original. *Teatro Oficina*, 1969.

A intenção do *Oficina* em traçar analogias entre a cidade de São Paulo de 1969 e a fictícia Chicago de 1912, como visto, já mesmo no programa explicativo da peça, era um sentido dado “de bandeja” ao público. Mas não seria diferente. Como se poderá notar, é impossível não se traçar uma analogia, quando iniciada a montagem, entre os problemas decorrentes da imigração e da modernização da cidade de São Paulo que começam a surgir e aumentar justamente ali naqueles anos 1960, e a interpretação brechtiana da Chicago estadunidense. O movimento migratório que era estabelecido no sentido interior/Capital e de outros estados e regiões do país para São Paulo só aumentava. Assim como Brecht, José Celso e uma boa parte dos

⁵⁵⁷ Os aspectos da forma e da cenografia do espetáculo serão melhor abordados no item seguinte deste capítulo.

sujeitos que faziam parte do grupo fizeram um movimento parecido, do estado,⁵⁵⁸ ou mesmo de outros estados da federação, de cidades menores, e foram viver a experiência da metrópole São Paulo que se formava. Tanto São Paulo quanto Chicago ostentavam os problemas ocasionados com a mistura de culturas, com a convivência com o corpo do migrante, o corpo do outro.

Na peça, assim como *George Garga* e sua pobre família recém-chegada à cidade grande, *Shlink*, sua antagonista, também era exógeno, um imigrante que sofreu na pele as questões da alteridade e da indiferença, apesar de ter conseguido ganhar dinheiro e bens materiais na selva de pedras. A história de *Shlink* pode ser observada a partir daquilo que o teórico estadunidense Richard Sennett, em sua obra *Carne e pedra - o corpo e a cidade na civilização ocidental*⁵⁵⁹ pontua. Sennett, analisando as relações entre o espaço urbano e as vivências corporais dos povos, tece considerações sobre as consequências do multiculturalismo das grandes metrópoles do século XX, como é o caso de Nova Iorque, seu objeto de estudo, o que pode ser estendido por analogia ao caso de Chicago, de Brecht, onde se encontra o imigrante malaio. O autor sustenta que “a multiplicidade não espicaça as pessoas a interagirem”⁵⁶⁰ e que “as pessoas não acolhem as diferenças, a dessemelhança cria hostilidade”.⁵⁶¹ Por essa dificuldade em lidar com o corpo do outro, “a experiência corporal cria guetos individuais”,⁵⁶² e, por mais que a grande metrópole ofereça uma rica vida urbana, repleta de opções de encontros e trocas entre pessoas,

a rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações. A dificuldade dos estrangeiros manterem um diálogo entre si acentua a transitoriedade dos impulsos individuais de simpatia pela paisagem ao redor – centelhas de vida que não merecem mais que um lampejo de atenção.⁵⁶³

As metáforas que podem ser deduzidas da apresentação do grupo *Teatro Oficina* são sugestivas a um imaginário antiautoritário, sobretudo quando se observa a construção de uma cena que se refere ao controle da palavra, da relação de negócios que implica violência, sobretudo em um período de tecnocracia e

⁵⁵⁸ Como por exemplo José Celso que migrou de Araraquara, interior de São Paulo.

⁵⁵⁹ Cf. SENNETT, Richard. *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. RJ: Record, 2006.

⁵⁶⁰ Ibid., p. 288.

⁵⁶¹ Ibid., p. 290.

⁵⁶² Ibid., p. 296.

⁵⁶³ Ibid., p. 289.

recrudescimento do autoritarismo e da intransigência na sociedade. Um texto feito em um momento em que ter uma opinião politicamente diferente poderia ser o motivo pelo qual se seria enquadrado enquanto um corpo subversivo – então um sujeito marginal, tido como presa pelo Estado.

Nestes pontos, pode-se afirmar que certamente os sentidos da peça remetiam para questionamentos outros que ultrapassavam os da narrativa brechtiana escrita no início dos anos 1920. Brecht também transpõe a Berlim dos anos 1920 para a Chicago de 1912, mas sugere com isso uma técnica de estranhamento e de não confusão entre realidade e ficção, fato comum tido como técnica de escrita do dramaturgo e diretor alemão.⁵⁶⁴

Além disso, a analogia entre sentidos e espaços diversos era dada, quando se compara o contexto de uma cidade que proporciona uma desgraça total de uma família imigrante ao de uma cidade fria e desumana, que optava antes pela construção de um viaduto à preservação de um espaço destinado para a sociedade desfrutar no Bixiga, como a sociabilidade na região dos teatros ou mesmo novos parques, uma melhor iluminação e calçadas de comunicação. O viaduto construído no Bixiga de certo modo pode ser apontado como uma das características das metrópoles modernas, a saber, como um *não-lugar*, no sentido que o antropólogo francês Marc Augé lhe conferiu. Segundo Augé, um *não-lugar*, em oposição ao lugar, é “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”,⁵⁶⁵ e é próprio a “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero”.⁵⁶⁶ São características de *não-lugares* espaços de passagem, de deslocamento, em que se vivencia, em escalas distintas, a experiência da velocidade. Neles nada fica, nem é compartilhado, tudo é transitório, não há marcos, tampouco identidades. Neste ponto, Richard Sennett se aproxima de Augé, pois, para o teórico estadunidense, há uma relação direta entre o multiculturalismo das grandes cidades e sua acentuação do medo do contato entre corpos diferentes – a perturbação da alteridade, da não-identidade – e o espaço urbano que tende a favorecer o deslocamento, a velocidade e com esses a anestesia dos estímulos diferentes, estímulos de corpos ameaçadores.⁵⁶⁷ A metrópole

⁵⁶⁴ Cf. ROSENFELD, Anatol. *Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁵⁶⁵ Cf. AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 73.

⁵⁶⁶ Id. *Ibid.*, p. 74.

⁵⁶⁷ SENNETT, Richard. Op. Cit., 2006.

moderna, a Chicago ou a São Paulo do século XX, são produtoras de *não-lugares*. Por isso a dedicação expressa do Oficina à “*São Paulo: A cidade que se humaniza*”, pichada nas paredes que enquadram a cenografia de Lina Bo Bardi, o que pode ser notado na imagem 100. Nota-se que a construção daquele texto naquele contexto tinha muito mais a dizer.



Imagem 100: Fotografia em plano geral de uma encenação de *Na selva das cidades*. Teatro Oficina, 1969/70.

Tendo isto em vista, pode-se observar na montagem a intenção do Oficina em dar continuidade à agressão, à violência simbólica e ao desconforto estético. Mesmo que os espectadores fossem em grande medida formados por jovens, eram jovens de classe média, alvo do grupo. A subversão estava além da palavra, estava na imitação crítica da realidade a partir de uma narrativa teatral densa que soma o total de 16 personagens, em um enredo tenso e cansativo (a tragédia praticamente não oferecerá momentos de distensão) – principalmente no que se refere àquilo que decorre da experiência do homem na metrópole e sua relação ética com o capital. O Teatro Oficina reduzirá o número de quadros de 12 para 10, como demonstra o roteiro

de 1970, além de discretamente adequar a linguagem – mesmo com a tradução de Peixoto e Borghi – a uma característica mais vulgar.⁵⁶⁸

Cena I

Diferentemente do autor da peça, como se poderá notar, o grupo *Teatro Oficina* iniciará todos os seus 10 quadros – adaptados – com a personagem *Verme*, representada pelo ator Flávio São Tiago, explicando, apresentando e narrando as cenas.

Verme: 1º round. Biblioteca de empréstimos do senhor *C. Maynes*. Manhã do dia 8 de agosto de 1912. (*Garga está atrás do balcão. A campanha toca. Entram Skinny e depois Shlink*) (*Garga está lendo*).⁵⁶⁹

A primeira cena da trama é momento em que se nota uma justificativa que abarcará as demais peripécias que se formam até o final da peça, isto é, o encontro e o relacionamento estabelecido entre as personagens *Garga* e *Shlink*. Desde então, cada um passará por uma mudança de sorte em cada uma das 11 cenas que Brecht fez para a peça, mais a abertura, ficando o vencedor declarado frente à impossibilidade de ação do derrotado, ao final. Como uma briga de boxe, mas inevitavelmente com um nocaute mortal.

Passa-se espacialmente na biblioteca de empréstimos de *C. Maynes*, em Chicago, local onde trabalha *George Garga* como atendente do recinto. Além da protagonista, participam dessa cena,⁵⁷⁰ em um primeiro momento, *Shlink* e *Skinny*, e, gradativamente, em um segundo momento, *Maynes*, *Verme*, e, por último *Gorilão* (acompanhado de *Jane*) – capangas de *Shlink*, mas com funções específicas e passagens centrais para a estruturação do texto. *Skinny* e *Gorilão* por exemplo, são os que sugerem os sentidos da prostituição de *Jane* e depois da irmã *Garga*, pois

⁵⁶⁸ Como já notado, assim como em *O rei da vela* no capítulo anterior, seguir-se-á a análise a partir da versão contida no roteiro original do Oficina, observando, entretanto, a versão original da tradução de Brecht no processo de análise das perdas e ganhos de um texto no processo de montagem

⁵⁶⁹ *Cena I, Na selva das cidades*, de Bertold Brecht. Roteiro original do grupo *Teatro Oficina*, 1969/70, p. 02.

⁵⁷⁰ Brecht divide a peça em *cenas* e não em *atos*, como Oswald.

Gorilão é uma personagem com os caracteres já muito bem definidos pelo autor: um mero rufião.

A primeira mudança de sorte é a de *Garga*, e se inicia quando, já no início da peça, *Skinny*, porta-voz e acompanhante de *Shlink* na biblioteca, pede para que ele venda sua opinião acerca de um livro qualquer, que ele mesmo deveria escolher. Aparentemente pouco importava qual livro específico, ou qual conteúdo, já que *Shlink* demonstra não estar ali apenas pelas mercadorias, como se pode notar no primeiro diálogo da cena:

Garga: Seu nome por favor, cavalheiro?

Skinny: (respondendo pelo patrão) Shlink, proprietário de uma grande indústria de madeiras. Rua Mulberry, n.6 (*Garga anota o nome*).

Garga: São cinco cents semanais por volume, cavalheiro. O senhor pode escolher.

Skinny: Não. É o senhor quem vai escolher.

Garga: Esse aqui é um romance policial. Não é lá muito bom, não. Aqui já tem um que é bem melhor. É um livro de viagens.

[...]

Shlink: É uma opinião sua? Eu queria comprar do senhor essa opinião. Dez dólares, está bom?

Garga: Eu posso vender pro senhor a opinião de Brecht ou de Rimbaud, mas a minha opinião não está à venda cavalheiro.

Shlink: A sua opinião também não me interessa. Só que eu estou disposto a comprá-la.⁵⁷¹

A partir desse último diálogo é que serão formados os conflitos, e as intrigas entre protagonista e antagonista, e os quais darão sentidos ao enredo dramático que envolve os diálogos de todas as personagens. Em cada *round*/cena travado, um deles sai relativamente mais favorecido, e o outro moralmente destruído. De tal modo que não se pensa que na próxima cena possa melhorar, já que são fatos que levam as relações pessoais ao fundo do poço e que levarão, irremediavelmente, à tragédia de todas as personagens ao final da peça.

George Garga ficará irredutível em vender sua opinião, pois, segundo ele, “é o único luxo”⁵⁷² que tem. Sua declaração supracitada de que poderia vender as opiniões de Brecht e de Arthur Rimbaud é fruto de uma modificação do texto original por parte do *Oficina*, que, procurando homenagear o autor da peça, suprime o poeta J.V. Jensen da referência com Rimbaud. O trecho original do dramaturgo alemão recebeu

⁵⁷¹ Cena I, primeiros diálogos de *Na selva das cidades*, de Bertold Brecht. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1969/70, pp. 02-03.

⁵⁷² Diálogo de *George Garga* em resposta a *Schlink*. Id. *Ibid.*, p. 03.

muitas especulações acerca de uma possível metáfora da homossexualidade que possivelmente teria sido empregada por ele e que se desenvolveria ainda mais em cenas posteriores. Várias vezes o sentido da peça leva ao entendimento de que *Garga* e *Shlink* são homossexuais, estão tendo um caso, o que, como não seria diferente, não deixou de ser algo explorado pelo *Oficina*. Por exemplo, a imagem 101 traz sinais sugestivos de uma relação mais íntima entre ambos, que estão em um quase contato corporal, algo logicamente transposto pelo crivo do fotógrafo e dos ‘ruídos’ das lentes. As cenas 5 e 10 trarão esse problema de forma mais patente para o espectador, principalmente por parte do autor da peça, como se observará mais adiante. Todavia, faz-se necessário pressupor isso, como se pode observar nas ilustrações correntes, e se imaginar, tendo em vista que as expressões visuais do grupo *Oficina* certamente tenderiam para uma construção muito mais referente.



Imagem 101: Othon Bastos e Renato Borghi atuando, em possível ensaio, em *Na selva das cidades*. *Teatro Oficina*, 1969.

Shlink não parece estar na biblioteca de *Maynes* por via do acaso, já que não demonstra interesse específico por livro algum que tinha ali, mas sim por certa obsessão a *Garga*. *Shlink* dá a entender que já sabia do caráter orgulhoso de *Garga* e de algum modo parece ter premeditado tanto o encontro, quanto o conflito, com a sua visita à biblioteca.⁵⁷³

Garga: O senhor por acaso tem um escritório de detetives? O seu interesse por nós é muito lisonjeiro.

Shlink: O senhor está fechando os olhos de propósito. Quanto à sua família, a catástrofe é inevitável. O senhor é o único que ganha algum dinheiro. E assim mesmo se dá ao luxo de ter opiniões pessoais (*assobia*).⁵⁷⁴

Há uma dissimulação que deixa isso evidente na entrada dos funcionários de *Shlink*, quando fica subentendido no texto um silêncio consentido entre as personagens, acompanhado de uma recusa na troca de olhares ao entrarem. Só se saberá que *Gorilão*, *Skinny* e o *Verme* eram empregados fieis de *Shlink* na madeireira na segunda cena da peça.

Instantes antes desse último diálogo apresentado, *Skinny*, não menos rude como um típico capanga, alerta *Garga* que os 40 dólares oferecidos (inicialmente) por *Shlink* lhe seriam úteis para se ter um monte de roupa limpa, para ele e para sua família (*Garga*), já que estava porcamemente atendendo na biblioteca com a “camisa toda engordurada”,⁵⁷⁵ fato que faz *Maynes* se irritar e que abre o caminho para que, no próximo diálogo travado com *Garga*, despedisse-o. Por aí já se pode imaginar que as condições financeiras da protagonista – que sonhava em viajar para o Tahiti – não eram das melhores. Numa cidade grande, isso se faz mais precário. Seria o início do fim de uma era de *Garga*. A desgraça moral de *George Garga* estava apenas

⁵⁷³ Como se insinua já nessa primeira cena, o madeireiro já conhece a vida inteira de *George* antes de abordá-lo, e cita o nome dos integrantes de sua família, as relações tecidas e as condições precárias de subsistência que estão vivenciando. Deste modo, o caráter da antagonista é moldado a partir de uma dissimulada indignação sua com o fato de que um pobre diabo daquele não poderia negar sua “generosidade” em comprar algo tão sem valor (uma opinião) e nem deixar de se corromper, pelo dinheiro que lhe é ofertado. Dinheiro compra roupas, dinheiro compra comida, dinheiro pode dar dignidade a seus próximos, mas *Garga* opta em não vender a sua humilde, mas própria, opinião. Deste modo, *Shlink* argumenta: *É preciso saber o que é mais importante: um quilo de peixe ou uma opinião. Ou ainda dois quilos de peixe ou uma opinião*. Nas palavras de *Shlink* pobre deveria aguentar desaforo. *Skinny*: *Preste atenção! Você aqui não passa de um empregado*. *Garga*: *E eu tenho que ficar aqui, aguentando desaforo [sic]*. *Shlink*: *É que o senhor é pobre*. *Garga*: *Me alimento de arroz e peixe, já se sabe*. *Shlink*: *Então venda!* Cena I, primeiros diálogos de *Na selva das cidades*, de Bertold Brecht. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1969/70, p. 03.

⁵⁷⁴ Cena I, primeiros diálogos de *Na selva das cidades*, de Bertold Brecht. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1969/70, p. 04.

⁵⁷⁵ Diálogo de *Skinny* com *Maynes*. Id. Ibid, p. 04.

começando, apesar de sua vida econômica passar a melhorar. Não diferentemente, a vida financeira de *Shlink* também começará a desmoronar.

A irredutibilidade de seu oponente faz *Shlink* iniciar um ataque direto a sua honra (de *Garga*), quando toca, por exemplo, no nome de sua namorada *Jane*.⁵⁷⁶ Algo que deve ser encarado como o ápice do ‘desrespeito’ à honra, na relação entre homens no mundo patriarcal, ainda mais nos anos 1920. *Shlink* demonstrava conhecer *Jane* a fundo, sabendo, por exemplo, das péssimas condições em que vivia e trabalhava:

***Shlink*:** Miss *Lane Jarry* disse que o senhor queria ir para o ‘Tahiti’.

***Garga*:** Eu queria saber de onde os senhores conhecem *Jane Larry*.

***Shlink*:** Desde que deixaram de pagar as camisas que ela costura, ela anda por aí, comendo brisa. Já faz três semanas que o senhor não aparece em casa dela (*Garga deixa cair uma pilha de livros*).⁵⁷⁷

As duas últimas personagens que entram em palco nessa primeira cena são *Jane* (namorada de *Garga*) e *Gorilão*, o qual, assim como *Verme* o fizera momentos antes, quando se depara com livros em cena, demonstra enfaticamente não os suportar, assim como jornais. No que se refere a esse fato, isto é, à ojeriza a livros por parte das personagens, é inevitável não se traçar uma relação com o contexto brasileiro das décadas da ditadura, na medida em que era fato comum, como se sabe, o regime perseguir e queimar livros quando considerados subversivos. O fato de se representar uma personagem autoritária que não gosta de livros, naquele período específico, era uma referência que dizia muito para além do texto, e algo que, muito possivelmente, passaria em branco pelo Serviço de Censura.

Deste modo, com exceção dos papéis coadjuvantes, que têm apenas pequenas passagens na narrativa, e de *Pat Manky*, o timoneiro, todas as personagens da peça se apresentam nesta *Cena I*. Por último nessa primeira cena entram juntos *Gorilão* e *Jane*, esta última bêbada e a sugerir, pela fala do primeiro –

⁵⁷⁶ Para *Shlink* “ter opiniões pessoais” é sim um luxo, mas fruto de um orgulho insensato, quando se passa necessidades financeiras. Para *Garga*, esse luxo é o único que ele tem em vida e não arredaria o pé.

⁵⁷⁷ Cena I, primeiros diálogos de *Na selva das cidades*, de Bertold Brecht. *Roteiro original do grupo Teatro Oficina*, 1969/70, p. 03. Deste modo, *Shlink* passa a aumentar insistentemente sua oferta para ver até onde *Garga* irá, procurando argumentar a falta de razão que é recusar sua proposta quando a pobreza familiar é mais do que patente. *Shlink* é construído como um capitalista disposto a comprar *Garga* e parece esperar que a qualquer momento a protagonista desista de seu orgulho, pare de se defender e aceite sua oferta em dinheiro, já que tanto precisa. Sua humilhação continua e da mesma forma como fez quando toca no nome de sua namorada, mostra conhecer a condição miserável em que viviam ele e sua família em Chicago.

e em um jogo baixo com *Garga* –, uma relação de completa intimidade. Ora, se *Gorilão* é indicado pelo autor como um rufião, o trecho em questão da cena sugere que *Jane* já havia cedido à pressão de manter sua honra e dignidade, entrando numa relação dada pela necessidade de capital: a prostituição.⁵⁷⁸ Interpretadas na montagem do grupo paulista por Samuel Costa Júnior e Margot Baird, é possível deduzir a proximidade entre ambas as personagens na imagem 102.



Imagem 102: *Jane e Gorilão. Na selva das cidades, Teatro Oficina, 1969.*

Gorilão: Entra, entra minha franguinha branca. Isto aqui é a biblioteca de C. Maynes.

[...]

Garga: Vá para casa, Jane. Por favor, você está bêbada.

Jane: Não sei o que você tem George. Os cavalheiros são tão gentis comigo (*bebe de uma garrafa que o Gorilão lhe dá*). Eles me pagaram uns drinques.

Garga: Vai pra casa que eu vou te ver hoje à noite.

Jane: Já faz três semanas que você não vem me ver. Eu não vou voltar mais pra casa. Estou até aqui de ficar rodeada de camisas.

⁵⁷⁸ Não há uma tentativa de se pensar na honra da meretriz, já que Brecht deixa a entender que é uma profissão da desonra.

Gorilão: (*sentando ela nos joelhos*). Não vai precisar mais.

Jane: Ai, você está me fazendo cócegas. Pára, George não gosta disto.⁵⁷⁹

É interessante cotejar as interpretações de autor e diretor acerca de questões polêmicas, como na questão da prostituição, presentes em determinados caracteres das personagens. Por exemplo, percebe-se em texto escrito no próprio programa de 1969, assinado no nome do grupo *Oficina*, provavelmente escrito pelo próprio diretor José Celso, uma tentativa de relativizar o caráter moralista da imagem estereotipada da prostituta, em contraposição ao próprio Brecht, que a usa como sinônimo da completa desmoralização. O grupo se diz elogioso que, “graças a Deus, o ator ainda é, e será, um prostituto”,⁵⁸⁰ rebelando-se à interpretação da necessidade de seguir certo purismo técnico de Grotowski.⁵⁸¹ O discurso tem certa referência a como eram vistas as mulheres que atuavam nos palcos brasileiros pelo olhar conservador de sua época. Apenas para recordar, caso semelhante de interpretações distintas entre autor e diretor acontece com a condição homossexual das personagens criadas por Oswald de Andrade para *O rei da vela*, como visto no capítulo anterior.

Garga fecha a primeira cena da peça mostrando que, enfim, cedia, de algum modo, a um estranho envolvimento com *Shlink*, fato que não ficará muito claro, pois os indícios para essa resolução da trama são ofertados pelo autor apenas na cena seguinte. *Garga* cede sem volta quando *Maynes*, seu chefe, o despede (devido à interferência de *Shlink*) e quando vê *Jane*, ‘sua mulher’, vender-se sexualmente. Num gesto de raiva, *Garga* se despe – sua roupa pertencia ao seu chefe – e sai de cena, sem antes *Shlink* comprar todas as peças de *Maynes* por apenas dez dólares.

Garga: Olha aqui os meus sapatos. Pode ficar com eles. Essa mulher eu ponho em leilão. Essa papelada, eu jogo na cara de vocês. Eu quero as plantações de tabaco da Virgínia. Uma passagem para as ilhas. Eu quero a minha liberdade! Eu imploro a minha liberdade!

Shlink: (*gritando*) Meu nome é *Shlink*, negociante de madeiras. Rua Mulberry, nº 6.

Skinny: (*À Maynes*) Quanto por toda essa papelada?

Verme: Vocês estão querendo pagar de verdade?

Maynes: Cinco mil paga tudo.

Skinny: Tá aqui. Dez mil.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Cena I, roteiro original do grupo Teatro Oficina. Op. Cit., pp. 05-06.

⁵⁸⁰ Teatro Oficina. *Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido*. Texto do programa de Na Selva das cidades, São Paulo, agosto de 1969.

⁵⁸¹ Este texto em questão será abordado ainda neste capítulo, em outro momento.

⁵⁸² Cena I, roteiro original do grupo Teatro Oficina, Op. Cit., p. 08.

Cena II

Verme: 2º round. Escritório particular do comerciante C. Shlink, em Chicago. Sete horas da manhã.⁵⁸³

Passam-se duas semanas. A cena se inicia com *Garga* se apresentando no escritório de *Shlink*, quando então é confrontado com as roupas que havia deixado ao chão no momento de sua despedida da biblioteca. Prontamente ele as chuta para longe. Apesar de derrotado no primeiro *round* da peça, *Garga* está cheio de vida e pronto para o embate. É aqui que o sentido de um embate parelho como lógica da encenação começa a ser dado pelo autor, o que foi muito enfatizado por representar o ápice do conflito entre os grupos presentes na Companhia *Teatro Oficina*. As imagens dos cartazes, das divulgações e, obviamente, do próprio espetáculo, como se pode observar, trazem certa ênfase visual – que se reforça com o cenário de Lina Bo –, na questão da luta que era travada e ofertada no palco. No trecho da *Cena II* observado na imagem 103, nota-se o momento em que *Garga* aceita entrar na luta, em um diálogo travado com um revólver na mão.



Imagem 103: Othon Bastos e Renato Borghi atuando, em provável ensaio, como *George Garga* e *Shlink*, em franco confronto. *Na selva das cidades*, *Teatro Oficina*, 1969/70.

⁵⁸³ *Cena II*, Roteiro original do grupo *Teatro Oficina*, Op. Cit., p. 08.

Na cena, *Shlink* insiste para que *Garga* se vista e toca um gongo chamando a sua nova serviçal para que lhe buscasse roupa limpa e terno. Novamente a referência ao esporte pelo autor é conotada no texto quando utilizado um gongo por *Shlink*, como campainha, para chamar a serviçal: justamente *Maria*, a irmã de *George Garga*, que na encenação do *Oficina* foi interpretada por Ítala Nandi.

Deste modo, apesar de já no início da cena *Garga* demonstrar a seu antagonista que ele estava ali, “forte”, e não submisso, não deixa de expressar certa surpresa e indignação ao perceber que a serviçal que *Shlink* chama é a sua própria irmã. O sentido da cena é que *Maria* já está se prostituindo, como *Jane* na cena anterior. A luta é um jogo que, apesar de não explicado logo por Brecht, é subentendido a partir daqui, por via dos diálogos e da desgraça que se delineia a partir das relações protagonista/antagonista. Para continuar no jogo, *Garga* exige que *Shlink* despeça sua irmã, o que ele prontamente faz, mas *Maria* já se mostra envolvida com as gentilezas do comerciante de madeiras.

Garga: O que é que você está fazendo aqui?

Maria: eu tomo conta da roupa. Dá quase pra manter a família. Por que você está me olhando desse jeito? Parece que você não tem andado bem. Eu estou me dando bem. Gosto daqui. Eles me disseram que você foi despedido.

Garga: *Maria*, pegue já as suas coisas e vamos embora daqui. (Caminha pela sala). Eu não sei o que eles querem de mim. Me cravaram um arpão. E agora estão me puxando com cordas. (À *Shlink*) Eu não vou tirar o corpo fora, Sr. *Shlink*, mas deixe a minha irmã fora do jogo.

Shlink: Como quiser. (À *Maria*) Mas antes vá buscar roupa limpa e um terno pra ele, se isso não for incômodo.⁵⁸⁴

Por um lado, a situação exposta no diálogo, a de *Maria* ter de se prostituir para ajudar a manter a família, remete para as formas de dominação a que está sujeito o corpo da irmã de *Garga* – assim como ocorrera com o de *Jane* –, um corpo culturalmente moldado por ideais normativos, por aquilo que Butler coloca como regimes de poder do heterossexismo e do falogocentrismo,⁵⁸⁵ regimes cuja lógica é repetitivamente reiterada na sociedade e que lhe acarretam uma maior precariedade frente a outros corpos sociais. Por outro lado, há que se observar uma postura machista de *Garga*, já que, ainda que *Maria* diga estar gostando de sua condição e

⁵⁸⁴ Id. Ibid., p. 09.

⁵⁸⁵ Cf. BUTLER, Judith. Op. Cit., 2007.

do que está fazendo, ele se sente dono do corpo da irmã. Neste ponto, destaca-se a crítica social de Brecht, implícita na narrativa, quando ele associa o capital e seus limites antiéticos à prostituição, que, pelo sentido ofertado na peça, é interpretada como exemplo de violência e como responsável pela degeneração do corpo da mulher. Não se leva em conta a opção de *Jane* e de *Maria* em se prostituir, mas sim, o ponto de vista masculino – que ‘usa’ da prostituta para satisfazer as necessidades físicas, mas não encara como atividade válida – sobre tal questão. Neste sentido, é importante observar, por fim, a postura do *Oficina*, que, não exatamente no caso de *Jane*, mas no de *Maria*, usa do corpo nu de Ítala para ressaltar a emancipação da mulher, comum em tempos de revolução sexual e desbunde (situação ambígua se pensar que, no desbunde, com a exposição do nu feminino, abre-se a porta para a objetificação do corpo da mulher tão presenciada nas décadas seguintes).

Na sequência, *Garga*, interpretado por Renato Borghi (imagem 104), veste o terno oferecido por *Shlink* e mergulha de vez no então jogo/desafio que é travado e que se revela a partir daí no enredo da trama, mas ainda muito mais implícito do que explícito. Em alguns momentos, *Garga* tenta explicar a sua irmã que também não compreendia a loucura daquela luta, mas não desiste da mesma, justamente, por sua honra. O fato que se delineia é que *Garga* sucumbe às corrupções do capital, representadas, obviamente, pela selva de concreto de Chicago, ou de São Paulo. A relação de *Garga* e *Shlink* se pautará nessa cena por um desafio que se estabelece na oferta do primeiro ter ao seu dispor todo o poder material e de mando de *Shlink*, como se pode notar no diálogo mais abaixo. A peça de Brecht não é clara até aqui quanto às regras da luta, *Shlink* e *Garga* parecem lutar sem motivos e critérios aparentes, mas subentende-se que o desafio é travado por eles como situações de vinganças, estabelecidas em experiências particulares da relação entre ambas.

Shlink: Então o senhor aceita a luta?

Garga: Sim! Claro, sem compromisso.

Shlink: E sem querer descobrir os meus motivos?

Garga: Sem querer saber o motivo. Eu não quero saber porque é que o senhor que precisa de uma guerra. O motivo com certeza deve ser podre. Pra mim basta que, de nós dois, o senhor se considere o melhor, e o mais forte.

Shlink: Está bem. Então, vamos refletir um pouco mais sobre o assunto. Minha casa e os meus negócios, de madeira, por exemplo, me colocam em condições de massacrar o senhor. O dinheiro é tudo. Bom. Mas de agora em diante, a minha casa é sua; os meus negócios lhe pertencem. A partir de hoje, senhor *Garga*, deposito o meu destino em suas mãos. Eu nem mesmo conheço o senhor. A partir de hoje,

eu sou uma criatura sua. Cada olhar seu me deixará perturbado. Estou disposto a satisfazer cada um de seus desejos, mesmo aqueles cujas razões eu desconheço. Suas preocupações são minhas preocupações; minha força será a sua força. Os meus sentimentos serão dedicados somente ao senhor, e o senhor não será meu.⁵⁸⁶



Imagem 104: Renato Borghi como *George Garga*. Na *selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.

Com o poder e dono de todos os bens de *Shlink*, *Garga* se vê na obrigação de prontamente destruir sua antagonista e se vingar de todos aqueles que, na primeira cena, “arrancaram a sua pele”.⁵⁸⁷ É o que faz com *Gorilão*, *Verme* e *Skinny*, despedindo-os e acabando com uma sociedade de anos entre eles e *Shlink*. São os sintomas da realidade da ameaça do desemprego comum na cidade grande. A vontade de vingança, de destruir o algoz, moverá as atividades de *Garga* a partir de então, que agora, com o poder, faz a mesma coisa que o oriental fez na primeira cena.

⁵⁸⁶ Id. Ibid., p. 10.

⁵⁸⁷ Id. Ibid., p. 15.

Garga, com a posse de todos os bens de *Shlink*, entregará a empresa e a casa para a personagem *Jovem do Exército da Salvação*, manchará os seus negócios e envolverá o nome da antagonista em crimes, por exemplo, ao vender o mesmo carregamento de madeira duas vezes (o que fará a justiça ir atrás de *Shlink*). A partir deste ponto, a sorte de *Shlink* muda. Mesmo com a revanche, *Garga* não consegue evitar o maior de seus desgostos ao ver a sua irmã cair na prostituição, ao se deixar seduzir pelo algoz, algo que é reiterado ao final desta cena:

Garga: Você me abandonou. Dente por dente.

Maria: Então é contra mim que agora você quer continuar sua luta? Você nunca teve limite. Deus vai te castigar. Não quero nada de você, a não ser o meu sossego.

Garga: É pra você poder ganhar o pão para os teus pais com o suor das tuas coxas. E vender até o cheiro de égua do teu corpo e dizer: Não, isso não sou eu não. Te desejo muita felicidade na cama e uma longa vida sobre a terra. (*Sai junto com os outros*)

Maria: Não consigo compreender o senhor, sr. *Shlink*. Mas o senhor pode andar por quatro direções, enquanto os outros só vão numa, não é? Um homem tem muitas possibilidades, não é mesmo? Estou vendo: um homem tem muitas possibilidades.

*Shlink dá de ombros, vira-se, vai ao fundo. Maria o segue.*⁵⁸⁸

Cena III

Verme: Esta é a sala de estar da família *Garga*, na tarde do dia 22 de agosto de 1912, um pouquinho depois das sete (*Entra Pat Manky*). Este é *Pat Manky*, o homem que economizou dois mil dólares no mar, e é pretendente à mão de *Maria Garga*, filha de *João* e *Mãe Garga*.⁵⁸⁹

Doze horas depois, na ficção, a *Cena III* apresenta para o espectador a família de *Garga*, em sua residência precária, corpos migrantes marginalizados e pobres comuns nas grandes cidades, e a personagem *Pat Manky*, o timoneiro, até então sumido em cena, pretendente de *Maria*. Na encenação do *Oficina*, *Pat Manky* foi interpretado pelo ator Carlos Gregório, personagem que, na imagem anterior (imagem 104), encontra-se de pé, atrás da personagem *George Garga* (Renato Borghi).

Na situação que se desenvolve nesta cena, a figura do pai, *John Garga* para Brecht, *João* para o *Oficina*, aparece contraposta à da mãe, com relação à opinião

⁵⁸⁸ Id. Ibid., p. 15.

⁵⁸⁹ Id. Ibid., p. 15.

sobre as atitudes e o caráter de seu filho *George*. *João Garga*, apesar de parecer ter conhecimento do “rolo” no qual seu filho estava metido, apenas mostra-se interessado em saber se *Garga* trouxe dinheiro para casa. Seu caráter é de um sujeito interesseiro, um corpo acomodado ante os insucessos somados na metrópole, impolido, que justifica a expressão desse caráter por supostamente ‘conhecer o tipo do filho’. Esta é, inclusive, sua primeira reação ao ver *George*:

João: Até que enfim. Você trouxe dinheiro para estas duas semanas?

Garga: Trouxe.

João: A propósito: você ainda está no teu emprego? Ou não? Puxa, um terno novo. Você teve trabalho extra ou foi muito bem pago. Aqui está a tua mãe, *George*. (*À mãe*) Por que é que você fica aí parada, pregada no chão feito a mulher de Ló? Teu filho voltou. Nosso filho veio nos convidar para jantar no Metropolitan bar. Está achando pálido, o teu filhinho querido? Um pouquinho bêbado, heim? Teu filhinho. Manky, me leva pra fumar cachimbo lá fora, Manky.⁵⁹⁰

Mãe Garga, por sua vez, apesar de apreensiva quanto à falta de dinheiro que vivenciavam, parece compreender o lamento e a revolta do filho quanto à briga com o malaio. Na imagem 105 se pode ver os dois corpos aflitos em diálogo, com a mãe olhando a gestualidade do filho.

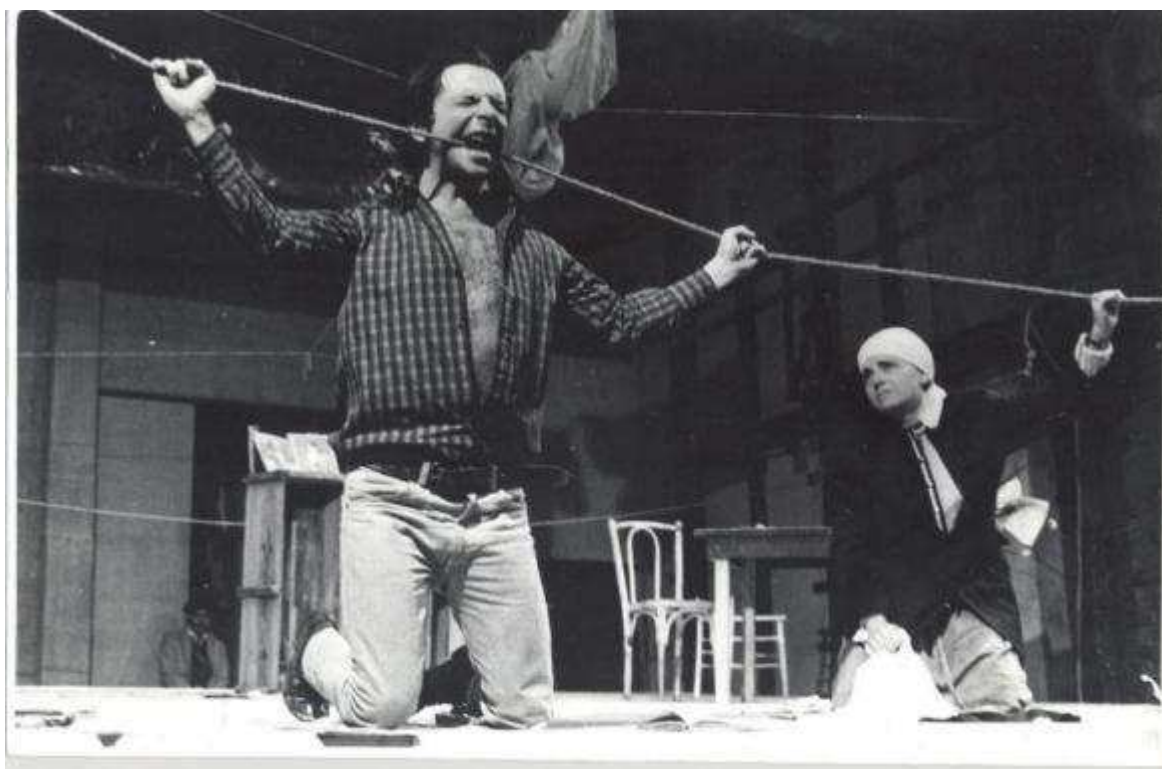


Imagem 105: *George e Mãe Garga em provável ensaio. Na selva das cidades. Teatro Oficina, 1969.*

⁵⁹⁰ Id. Ibid., p. 16.

O caráter da mãe é nobre, muito mais do que o de seu marido. Na encenação, a mãe é interpretada por Liana Duval; como pode se ver na imagem, traça um lenço na cabeça representando sua simplicidade, enquanto olha para *Garga* angustiado, a roer as cordas do ringue, como se ela compreendesse toda aquela situação. Ela também está entre *corners*, está no centro da luta junto a seu filho, sofrendo as consequências da cidade. Ela também é a única que se agoniza ao saber por *Verme* que tipo de atividade sua filha andava fazendo em um hotel. Sua indignação é com a cidade grande e o tipo de pessoas e atividades espúrias que ali se construía.

A última parte da cena se desenvolve com a entrada de *Shlink* na espelunca onde vivia a família *Garga*. Alegando estar na miséria, ele pede um canto para dormir, e o pai, não obstante saber de quem se tratava e dos problemas ocorridos entre o comerciante e o filho, assim como da relação da filha com este indivíduo, aceita dar-lhe acolhida, já que os filhos, que sustentavam financeiramente a família, saíram de casa, e *Shlink*, por sua via, oferece pagar um aluguel.

Dá-se a entender nesse momento, por se tratar de uma luta, que *Shlink* vence a cena, pois passa a ocupar o lugar vago de *Garga* na família, quando este se faz cada vez mais ausente por via das circunstâncias da guerra. A mãe, que trava um diálogo muito curto com o malaio, recebe-o com desconfiança e estranhamento, informando de antemão que a família veio do campo, como quem procura em vão resguardar raízes e uma unidade familiar que já se estavam rompendo. Apesar disso, neste diálogo, abre-se um ponto de contato entre os *Garga* e aquele que agora assume sua condição de estrangeiro, de “pele amarela”. Há uma solidariedade de corpos migrantes que lutam e se reconhecem na miséria e na bondade de espírito. Tanto uns como o outro, em suas condições de estrangeiros, tentam, cada um com seus meios e armas, a luta contra a precariedade dos corpos na selva das cidades. Esta situação é simbolicamente representada no momento em que *Mãe* estende sua mão ao estrangeiro, ação provavelmente representada na imagem 106 abaixo.

Shlink: Eu não tenho nada. Eu durmo debaixo dos degraus, madame. Eu não quero me intrometer. A minha mão não vai tocar a sua. Eu sei que tenho a pele amarela.

Mãe: (*friamente*) Eu lhe dou a minha.

Shlink: Eu não mereço. Eu falei sério. Mas, me desculpe, não é da pele que eu queria falar.

Mãe: À noite eu abro a janela que está em cima da escada. (*Sai*)

João: É uma pele velha, mas é boa.

Shlink: Que Deus a abençoe. Eu sou um homem simples. Não me peça grandes frases. Na minha boca eu só tenho dentes.⁵⁹¹



Imagem 106: Otávio Augusto, Othon Bastos e Liana Duval atuando como John, Shlink e Mãe em *Na selva das cidades*. Teatro Oficina, 1969.

Edward J. Ahearn atenta para a característica da peça de Brecht de retratar e buscar a compreensão da sociedade estadunidense por meio do enredo e da narrativa da literatura teatral. Para Ahearn,

[...] a peça de Brecht fornece outro exemplo da convergência considerável entre as ciências sociais e a literatura. Isso dificilmente é surpreendente, já que ele mesmo afirmou uma relação colaborativa entre seu teatro e a sociologia e a filosofia [...] Mas em grande parte devido ao seu lado "pré-marxista" [...] e a seu conhecimento da história dos Estados Unidos, Brecht corrige um elemento de esquecimento na sociologia americana antiga, que diz respeito à mudança das políticas de imigração. Especificamente, enquanto a imigração chinesa foi ilimitada em boa parte do século XIX, ela foi subsequentemente restrita, até chegar a um fim. Além disso, a imigração asiática produziu considerável violência anti-asiática.⁵⁹²

⁵⁹¹ Id. Ibid., p. 20.

⁵⁹² Tradução nossa do original: *At the same time, brecht's play furnishes another example of the considerable convergence of social science and literature. This is hardly surprising, since he asserted a collaborative relationship between his theater and, both sociology and philosophy [...] But largely because of his 'pre-Marxian' edge [...] and his knowledge of American history, Brecht corrects an element of amnesia in early American sociology having to do with changing immigration policie . Specifically, while Chinese immigration was unlimited in much of nineteenth century, it was*

Dentre as inúmeras formas de violência aos imigrantes há que se destacar sobretudo os discursos e as normas que, como coloca Judith Butler, “enquadram” suas vidas, ou seja, modelam-nas, classificam-nas e hierarquizam-nas em relação às demais.⁵⁹³ Como, na concepção da filósofa, todo corpo é inscrito socialmente, tais enquadramentos diferenciam “as vidas que podemos apreender das que não podemos apreender”⁵⁹⁴ e “não somente organizam uma experiência visual, mas também geram ontologias específicas do sujeito”.⁵⁹⁵ Ou seja, “há sujeitos que não são completamente reconhecíveis como sujeitos, e há ‘vidas’ que não são de todo – ou nunca são – reconhecidas como vidas”.⁵⁹⁶ Tal é a condição de imigrantes, como a família *Garga* e *Shlink*, como também a de homossexuais, refugiados de guerra, mulheres – como exemplificou o ocorrido com a atriz Ítala Nandi –, entre outros cujos corpos de certo modo encontram-se em condições mais precárias, principalmente nas grandes cidades, pela indiferença existente ali entre as pessoas.

Do mesmo modo como analisado por Ahearn no caso da sociedade estadunidense, é impossível deixar de relacionar os sentidos do caso particular da migração de *Shlink* com a própria realidade de São Paulo, entre outras grandes cidades brasileiras, no que se refere justamente ao aumento da imigração de Chineses e Coreanos nos anos 1960 com a decorrência dos conflitos políticos internos na década anterior.⁵⁹⁷ Fugindo de situações em que o corpo, muitas vezes, era perseguido, oprimido, ou violentado, muitos imigrantes asiáticos buscaram a sorte em diversas cidades do mundo, sobretudo as maiores, montando comércios, bares e restaurantes, buscando assim um refúgio melhor para viver com dignidade. Essa característica da personagem de Bertolt Brecht para *Na selva das cidades* é essencial para que se compreenda tanto o conflito dado entre marginalizados da metrópole, como também o próprio papel de vítima que Brecht impregna ao caractere do malaio *Shlink*.

subsequently restricted, then brought to an end. Moreover, Asian immigration produced considerable anti-Asian violence. Cf. AHEARN, Edward J. *Urban Confrontations in Literature and Social Science, 1848-2001- European Contexts, American Evolutions*. London: Routledge, 2016, p. 52.

⁵⁹³ Cf. BUTLER, Judith. Op. Cit., 2010.

⁵⁹⁴ Id. Ibid., pp. 16-17. Tradução nossa do original: “*las vidas que podemos aprehender de las que no podemos aprehender*”.

⁵⁹⁵ Id. Ibid., p.17. Tradução nossa do original: “*no sólo organizan una experiencia visual, sino que, también, generan ontologias específicas del sujeto*”.

⁵⁹⁶ Id. Ibid., p. 17. Tradução nossa do original: “*hay ‘sujetos’ que no son completamente reconocibles como sujetos, y hay ‘vidas’ que no son del todo – o nunca lo son – reconocidas como vidas*”.

⁵⁹⁷ Sobre essa questão, ver: MASIERO, Gilmar; OLIVEIRA, Henrique A. de. Estudos Asiáticos no Brasil: contexto e desafios. In: *Rev. Bras. Polít. Int.* 48 (2): 5-28 [2005].

Cena IV

Verme: *Amanhecer do dia 24 de agosto de 1912. Um hotel chinês. (Skinny, Gorilão e Jane)*⁵⁹⁸

Passam-se dois dias. A cena quatro é a primeira em que a luta travada ocorre sem a presença de George Garga, ela se dá somente pelos diálogos travados entre Shlink e os seus próximos, como os capangas Gorilão e Skinny, e as duas mulheres ligadas a Garga, ou seja, Maria, sua irmã e Jane, sua antiga companheira. O espaço em que tudo ocorre, um hotel chinês, no qual Gorilão é o cafetão e onde trabalham as duas moças, condensa, de certo modo, os sintomas de locais degradados e sujos da cidade grande, justamente onde frequentam e se estacionam tipos marginais: a proximidade ao porto, a precariedade do espaço, o vai-e-vem de estranhos, a prostituição, o bar.

A imagem 107 expressa a cena do hotel chinês montada pelo *Teatro Oficina*, espaço onde, na peça, acontecia o trabalho das meretrizes – mais especificamente Jane e Maria.

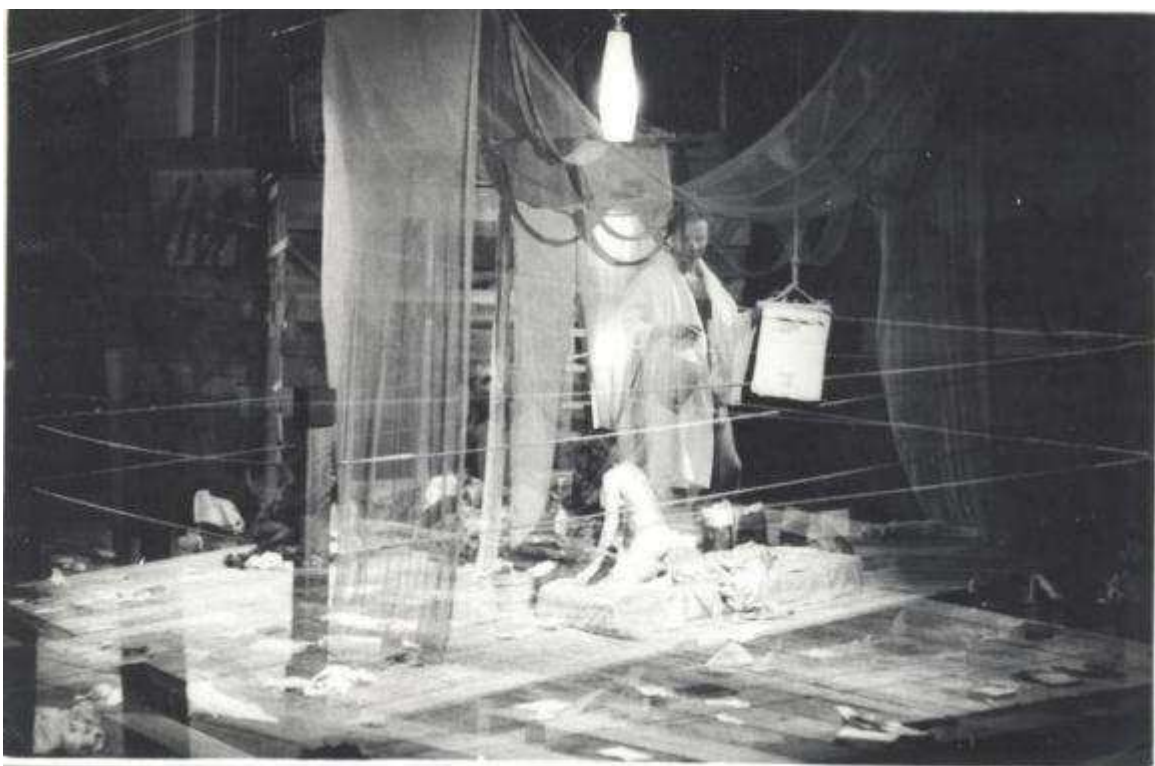


Imagem 107: Cena do hotel do Chinês – espaço de trabalho das meretrizes. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.

⁵⁹⁸ Cena IV, roteiro original do grupo Teatro Oficina. Op. Cit., p. 20.

A fotografia está com uma imagem duplicada, um erro de revelação, mas sugere muito bem a expressão da cena proposta por José Celso e por Brecht. Há uma mulher deitada, muito provavelmente Ítala Nandi, com o torso erguido em um colchão, e também se vê, mais centralizada na imagem representada no artefato fotográfico, uma pessoa com vestes brancas aparentando traje de banho ou um *quimono*, segurando algo que aparenta ser um caderno de anotações, objeto cenográfico.

Garga, nesse momento da narrativa, encontra-se desaparecido. Como explica *Gorilão*, ele sumiu levando de *Shlink* – que agora trabalha no porto para se sustentar – “sua alma e toda sua fortuna”.⁵⁹⁹ Tal afirmação sugere que o fato de *Shlink* passar o tempo todo no cais, controlando quem sai em viagem para o Tahiti, destino almejado por *Garga*, não se trata somente de uma tentativa de recuperar seu dinheiro. Sua proximidade aos *Garga*, ou seja, aos pais, à irmã, com quem ele tem uma relação incerta, e até à ex-namorada, a qual, segundo a fala de *Gorilão*, assim como *Maria*, é sustentada por *Shlink*, ultrapassa interesses financeiros. Pelo que o cafetão sugere em seu diálogo com *Skinny*, o dinheiro perdido o oriental recupera, o que estaria difícil é superar a solidão da alma:

***Gorilão*:** Os poucos dólares que ele ganhou carregando carvão ele entrega à família do menino. Ele alugou um buraco lá. Mas não pode morar lá. Eles não suportam ele. O menino em questão simplesmente fez a limpeza nele. Se presenteou com uma passagem de excursão para o Tahiti. E deixou um carregamento de madeira pendurado no pescoço do patrão que pode cair a qualquer momento. Dentro de uns cinco meses mais ou menos o tribunal vai pedir explicação por esse negócio de vender madeira duas vezes.

***Skinny*:** E vocês ainda dão comida pra essa ruína.

***Gorilão*:** O patrão precisava se distrair um pouco. A um homem como ele, todo mundo dá crédito. Se o menino continuar desaparecido, o patrão não vai pedir mais do que uns três meses pra conquistar o primeiro lugar no negócio de madeira. Tenho certeza disso.⁶⁰⁰

A narrativa aqui evidencia as carências de *Shlink* e sua difícil vida de ser estrangeiro em uma cidade grande. Sua solidão é proporcional à precariedade de seu corpo, corpo este submetido à condição de estrangeiro, de oriental. Apesar de ter entregue seu dinheiro a *Garga*, de ir morar na casa dele com sua família e ocupar seu lugar, ele não tem o afeto que esperava: justamente o de *Garga*. Mas a solidão do

⁵⁹⁹ Id. Ibid., p. 20.

⁶⁰⁰ Id. Ibid., p. 21.

oriental não é atribuída somente à complexidade dos relacionamentos na grande cidade, sua personalidade também é construída como incapaz de corresponder às únicas demonstrações de afeto que lhe são oferecidas, as de *Maria*, como se pode observar no diálogo entre os dois ocorrido no hotel, sugerido pela fotografia abaixo (imagem 108):

Maria: Mas por que você nunca me toca? Porque é que você usa sempre esse quimono fedendo a fumo? Eu tenho um terno aqui pra você. Eu tenho um terno igual aos que os outros homens usam. Eu não consigo dormir. Estou apaixonada por você.

Jane: São eles de novo!

Shlink: Eu sou indigno. Eu não entendo nada de virgens. Há muito tempo que eu percebi que os homens da minha raça têm um cheiro particular.

Maria: É. Ele é ruim. É ruim mesmo.

Shlink: Você não devia se atormentar tanto. Olha: o meu corpo está anestesiado e a minha pele ficou insensível. A natureza fez a pele do homem fina demais para o mundo em que ele vive, e é por isso que o homem sofre tanto pra fazer ela ficar mais grossa. Isso podia ser um sistema muito bom, se a gente pudesse deter o seu crescimento. Um pedaço de couro curtido, por exemplo, fica o mesmo, mas a pele cresce, fica cada vez mais grossa.⁶⁰¹



Imagem 108: Othon Bastos, Ítala Nandi (costas) e Margot Baird atuando, em provável ensaio, em *Na selva das cidades*. *Teatro Oficina*, 1969.

⁶⁰¹ Id. *Ibid.*, p. 21.

A imagem 108, em que Ítala Nandi se encontra apenas de calcinha em provável ensaio, sem o resto das vestes, e sobretudo a 109, que retrata, como já mencionado, o primeiro nu frontal do teatro brasileiro, vão ao encontro das expressões artísticas da época, tal qual as do cinema marginal, como por exemplo, as cenas da personagem Sônia Silk, encenadas por Helena Ignez em *Copacabana Mon Amour*, de Rogério Sganzerla. A expressão da nudez feminina, no contexto do desbunde, como já mencionado nesta tese, por vezes, ofertou sentidos de certa emancipação e autonomia da mulher frente a seu corpo, o que de fato ocorria em âmbito social – apesar do caminho a uma possível objetificação, sobretudo no campo da publicidade e da música, que se abriria nesse contexto.

É importante ter em mente que, assim como no cinema, também no teatro o corpo nu distingue-se do corpo despido. Kenneth Clark esclarece as diferenças semânticas existentes, na língua inglesa, entre *naked* e *nude*, fato que pode servir para a compreensão das distinções, no português, entre “estar despido” e “nu”.⁶⁰²

To be naked (estar despido), emprega-se no sentido de ‘estar desprovido de roupa’, e a palavra implica a ideia de um certo embaraço, o impudor que a maior parte das pessoas sente nessa situação. Pelo contrário, a palavra *nude* (nu) não contém em si, na aplicação culta, qualquer ideia de desconforto ou impudor. A vaga imagem que ela projeta não é a dum corpo em situação pouco normal, e indefinidamente desprotegido, mas sim a do corpo equilibrado, pujante e como consciente de sua própria razão de ser: o corpo recriado.⁶⁰³

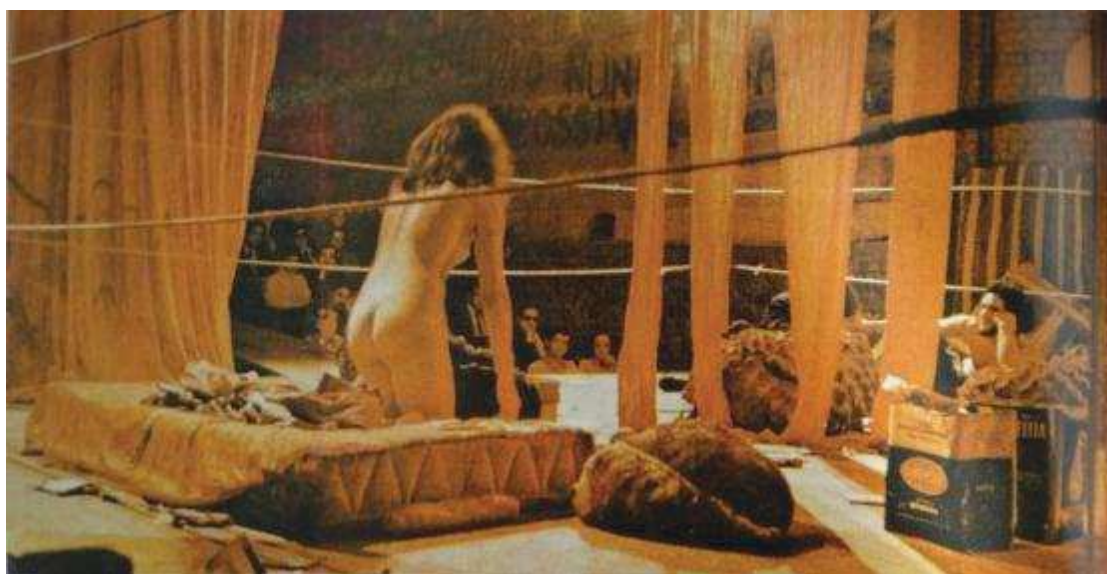


Imagem 109: Ítala Nandi em cena de nu frontal. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.

⁶⁰² Cf. CLARK, Kenneth. *O nu*. Um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1956.

⁶⁰³ Ibid., p. 25.

É certo que as propostas artísticas surgidas sobretudo a partir da década de sessenta põem em questão tal diferenciação semântica apresentada por Clark. Vale lembrar que sua obra *The Nude* foi publicada em 1956, anteriormente às grandes mudanças ocorridas após a introdução da *pop art* e do minimalismo no campo das artes. Tendo em vista a busca das expressões artísticas surgidas neste contexto em romper com os temas tradicionais do campo, em aproximar-se à vida e a questões cotidianas e políticas, em questionar os espaços de consagração e legitimação artística e em introduzir novas formas de arte como o *happening* e a *performance*, não se mostra mais perfeitamente plausível associar o nu do campo artístico ao corpo pujante, empático, orgulhoso; pelo contrário, a repulsa, o abjeto, os usos políticos e os valores morais associados ao corpo passam a ser importantes temas artísticos. O *Oficina*, sintonizado com a cena artística contemporânea mundial, não deixa tais questões passarem batidas.

No entanto, apesar da atitude política do *Oficina* em mostrar este corpo feminino emancipado, como se observa na cena do nu, as reificações posteriores a que este corpo se mostrou sujeito, conforme mencionado, reiteram o quanto o corpo da mulher esteve e ainda está sujeito aos discursos heteronormativos que procuram moldá-lo, dominá-lo. Quanto a isto, é esclarecedor a assunção de Butler de que o corpo, ou seja, o sexo, não é algo natural, mas é também algo construído culturalmente; mais especificamente, ele é também resultado da construção de gênero na sociedade – segundo a filósofa, “o corpo vem em gêneros”⁶⁰⁴ –, que fixa a existência binária de feminino e masculino e atribui a cada um, valores provenientes de regimes heteronormativos e falocêntricos.⁶⁰⁵

Apesar das declarações de *Maria*, *Shlink*, talvez por ter tornado a ela e a *Jane* prostitutas do submundo da cidade grande, acha-se nesse momento indigno de receber o carinho da irmã de *Garga*. Parece ter nojo da prostituta, como um homem que só aproveita do amor daquele corpo, até quando lhe é útil. Sua fala anterior, como se observou sugerem uma vida de dificuldades desde a infância em sua terra natal e cuja opressão foi deixando-o anestesiado e insensível na vida adulta. Mas a “casca grossa” que ele desenvolveu e que parece encobrir seus sentimentos não o impede de continuar sua busca obsessiva por *Garga*, como se percebe ao final da cena:

⁶⁰⁴ BUTLER, Judith. *Bodies that matter*, on the discursive limits of “sex”. New York, London: Routledge, 1993, p. ix. Tradução nossa do original: “*bodies comes in genders*”.

⁶⁰⁵ Id. *Ibid.*

Jane: Para onde ele foi?

Gorilão: Ele está inspecionando os rostos dos que estão indo embora, que acham a vida em Chicago muito dura.

Jane: O vento leste está soprando. Os navios para o Tahiti levantam as âncoras.⁶⁰⁶

Cena V

Verme: Um mês depois, 19 ou 20 de setembro. (*Vendo carga que se aproxima*). Não, ele não levantou a âncora não. O arpão penetrou mais fundo do que a gente pensava. Nós pensamos que a terra tinha tragado o garoto, mas ele agora está aí, no quarto de *Shlink*, lambendo suas feridas.⁶⁰⁷

A quinta cena se passa mais ou menos um mês mais tarde, também no hotel chinês, quando o desaparecido resolve se apresentar pessoalmente para dar continuidade à luta, trazendo novas armas. Logo no início, *Garga*, bêbado, aparece no quarto de *Shlink* e de lá cita trechos de poemas de Rimbaud, cujo conteúdo, acompanhado pelas falas de *Gorilão*, *Verme* e *Manky*, insinuam que, como já notado antes e como coloca Friedrich Ewen, na peça “o elemento homossexual é muito poderoso”.⁶⁰⁸ Como observado, além de trazer a questão da sexualidade, o grupo *Oficina* enfatizará mais ainda esse elemento por via das técnicas práticas voltadas a uma maior autonomia do corpo dos atores:

Garga: (*Do quarto*) “Nos meus sonhos eu te invoco, o meu esposo infernal”. *Shlink* - cachorro. “Nós não dividimos mais nem a mesma cama nem a mesma mesa. E ele não tem mais quarto. Sua noivinha fuma charutos da Virgínia e ganha umas coisinhas pra encher o pé-de-meia”. A noivinha sou eu. (*ri*)

[...]

Gorilão: Olha, por exemplo, o comerciante de madeira. Ele nunca deu sinal de ter um coração. Mas um belo dia, por causa de uma paixão, mandou todo o seu negócio pro inferno. Agora está carregando carvão lá embaixo. Ele, que um dia teve todo o bairro na mão.

Verme: Nós recolhemos ele aqui como um cão de raça faminto. Mas agora, se ele não largar esse osso, que agora apareceu de novo, aí a nossa paciência vai terminar.

Garga: Um dia serei sua viúva. É certo que no calendário esse dia já está marcado. E eu vestindo cuecas limpas, vou seguir o enterro, a passos largos no sol quente”.⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Id. Ibid., p. 22.

⁶⁰⁷ *Cena V, roteiro original do grupo Teatro Oficina*. Op. Cit., p. 23.

⁶⁰⁸ [...] tanto em *Selva* como em *Baal*, o elemento homossexual é muito poderoso. EWEN, Frederic. Op. Cit., 1991, p. 101.

⁶⁰⁹ *Cena V, roteiro original do grupo Teatro Oficina*, Op. Cit., p. 23.

As insinuações se interrompem quando entra em cena *Maria*, momento em que *Garga* se volta para a irmã, preocupado em saber se tem fome ou frio, e demonstrando saber de tudo o que estava acontecendo, mesmo tendo estado por um tempo sumido. Algumas fotografias, mesmo que de ensaio, sugerem o momento desta conversa, um tanto quanto estranha, pela nítida conotação sexual por via da nudez parcial de Borghi e da posição das personagens (imagens 110 e 111).

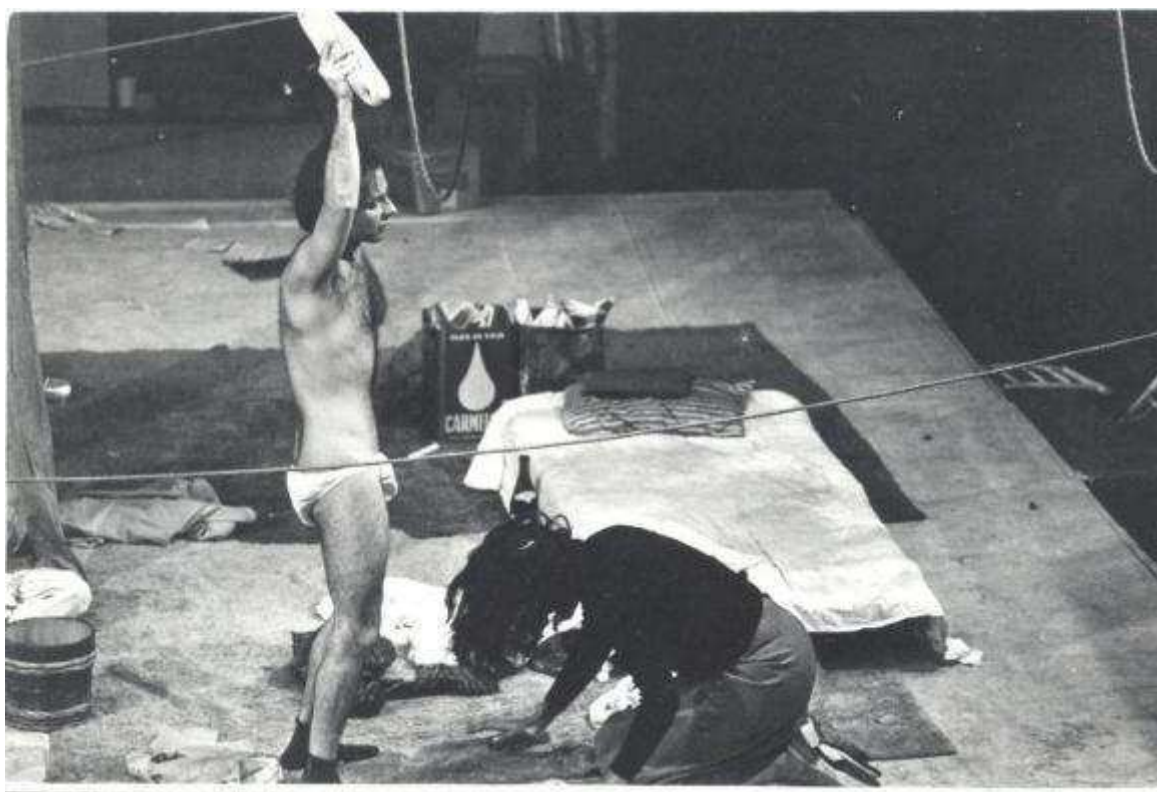


Imagem 110: Ítala Nandi e Renato Borghi atuando, em provável ensaio, em *Na selva das cidades*. Teatro Oficina, 1969.

Neste diálogo da peça, toda a aspereza que o protagonista demonstrou anteriormente com seu oponente cede lugar ao lado humano, de quem vê na irmã uma vítima da cidade grande e de seus moradores tanto quanto ele. Na imagem 110, pode-se notar a expressão de dois corpos precários, do migrante em apuros, e da prostituta, dois irmãos, vítimas de um contexto de desubjetivação vivenciado através da violência da metrópole.

Shlink: Aqui, senhorita *Garga*?

Maria: Uma mulher que se declara a um homem não respeita os bons costumes. Eu queria dizer que o meu amor pelo senhor não prova nada. Em não quero nada do senhor. Pra mim não é fácil lhe dizer isso, inclusive, isso deve ser evidente.

Garga: (*vem do quarto de dormir*) Fica aqui, *Maria*. Nós, com a nossa cara de gente do interior, estamos sendo embrulhados nessa cidade grande. Não faz nada contra tua vontade. Não se venda tão fácil assim.⁶¹⁰



Imagem 111: Nandi e Borghi em provável ensaio para *Na selva das cidades*. *Teatro Oficina*, 1969.

Esses dois lados de *Garga* evidenciam, de certo modo, o conflito que vive o indivíduo nas grandes metrópoles, forçado a vestir uma máscara pública enquanto tenta, muitas vezes em vão, preservar o lado humano da vida privada. Pode-se dizer que *Garga* com a mãe e com a irmã é um, no embate com *Shlink* e o resto, é outro. E justo neste diálogo mostrado acima, momento em que entra em cena *Shlink*, novamente essa máscara pública que ele veste vem à tona, no enfrentamento com o adversário. Aí, o diálogo do anteriormente zeloso e preocupado irmão evidencia, ao oferecer forçosamente a irmã a seu oponente – que não a queria –, a condição de objeto a que ela estava submetida, situação que pode ser imaginada pelas fotografias provavelmente de ensaios, expressas nas imagens 112 e 113:

⁶¹⁰ Id. *Ibid.*, p. 24.

Garga: Não se preocupe. Isso vai ser um passo pra frente! É uma tarde de quinta-feira, não é? Isto é um hotel chinês! E esta é minha irmã *Maria Garga*, não é? (*Sai correndo*). Vem cá, Ma, minha irmã! Este é o sr. *Shlink* de Yokoama. Ele quer dizer uma coisa pra você!

Maria: George! [...]

Garga: (*recitando*) “As vestes envolvem completamente, até as unhas dos pés, aqueles cujos corpos estão fundidos em cobre. Nas nuvens a Madona empalidece enquanto vela por suas irmãs”. (*Volta, dá um copo a Shlink*). Você não quer beber? Eu acho que vai ser preciso [...]

Shlink: (*bebe, numa espécie de cerimônia*) Depois de beber, eu vou fazer amor. [...]

Shlink: (*submisso*) Eu peço a sua mão, senhorita *Garga*. Devo me atirar humildemente a seus pés? Por favor, venha comigo. Eu a amo.

Maria: (*corre pro salão*) Socorro! Estão me vendendo!⁶¹¹



Imagem 112: Ítala Nandi, Renato Borghi e Othon Bastos atuando em provável ensaio para *Na selva das cidades*. *Teatro Oficina*, 1969.

O *Oficina* chama o hotel chinês, onde tudo isso ocorre, em sua linguagem vulgar, ao termo ‘zona’, expressão pejorativa conhecida do linguajar nacional como espaço de prostituição. A ‘zona’ é um termo muito ligado à história da cidade de São

⁶¹¹ Id. Ibid., pp. 26-27.

Paulo. Como explica a historiadora Sarah Feldman, entende-se por ‘zona’ um espaço na cidade para confinamento da prostituição.⁶¹² A autora explica que a ‘zona’ é criada em 1940, através de portaria do então interventor em São Paulo Adhemar de Barros, a partir de princípios do higienismo francês, como confinamento, vigilância e controle das mulheres, contando inclusive com polícia e posto de saúde. Segundo Feldman, em 1953 é extinta a ‘zona’ em São Paulo, por ser algo contrário ao ordenamento jurídico, marginalizando dessa forma o trabalho e concomitantemente, os corpos, das meretrizes na cidade,⁶¹³ mas o termo pejorativo permaneceu. Neste sentido, nota-se que o *Oficina*, ao fazer uso na peça de um termo tipicamente brasileiro, com raízes paulistanas, que se refere a espaços de prostituição e comércio do sexo, acaba por reproduzir certo discurso heteronormativo de controle do corpo da mulher imbuído de uma carga significativa de certa misoginia “à brasileira”.

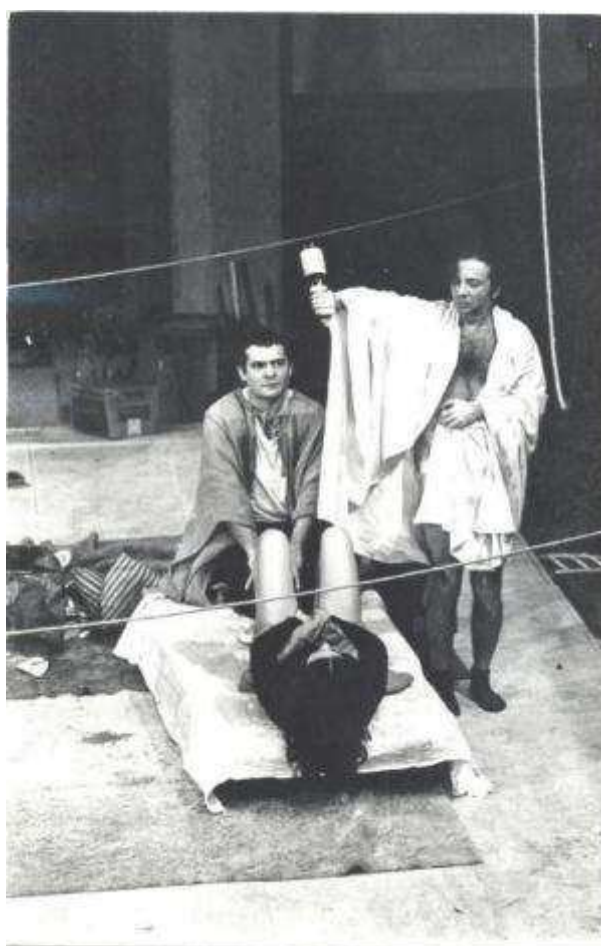


Imagem 113: Ítala Nandi, Renato Borghi e Othon Bastos em provável ensaio para *Na selva das cidades*. *Teatro Oficina*, 1969.

⁶¹² Cf. FELDMAN, Sarah. *São Paulo - Metrópole em mosaico*. São Paulo: CIEE, 2010.

⁶¹³ Ibid.

Entre os anos 1930 e 1960, a região da Boca do Lixo em São Paulo é reduto da concentração da prostituição na cidade, agora criminalizada, assim como área de concentração de crimes patrimoniais, como o punguismo e a malandragem. A partir dos anos 1970, segundo Teixeira, a cidade assiste não apenas à passagem “da destreza do punguismo e dos roubos com escalada à truculência da trombada e do assalto à mão armada”⁶¹⁴ e “da boemia e da malandragem para a marginalidade e a delinquência urbana”,⁶¹⁵ como uma pulverização da criminalidade que outrora estava concentrada na boca do lixo, para demais regiões da área central, como, por exemplo, o bairro do Bixiga, onde justamente se localizava o *Teatro Oficina*. A encenação do grupo parece iluminar todo esse contexto.

Ao final dessa cena, *Garga* retira o último dinheiro que sobra de *Shlink*, com o crime de venda dupla do carregamento de madeira, e deixa o oriental definitivamente na miséria. A partir daí, até os seus comparsas, que há tempo não recebiam pagamento devido ao jogo em que se meteu o chefe, perdem a paciência, a ponto de recusarem-lhe ajuda:

Gorilão: Esse foi o seu último dinheiro, senhor. De onde é que o senhor tirou esse dinheiro? O senhor ainda vai ser interrogado sobre isso. *Broost & Cia.* estão exigindo a madeira que pagaram.

Shlink: (sem prestar atenção a Gorilão) Uma cadeira. (Os outros continuam como estão) Meu arroz e um copo com água!

Verme: Aqui não tem mais arroz para o senhor; sua conta está fechada.⁶¹⁶

Cena VI

LAGO DE MICHIGAN

Fins de setembro. Um bosque, *Shlink* e *Maria*.⁶¹⁷

Passam-se cerca de dez dias, é fim de mês. A sexta cena, apesar de breve, é um dos momentos mais intensos da narrativa, pois é quando a personagem *Maria* se dá conta das modificações impostas a ela pela vida na metrópole, como sua entrada na prostituição. Não se está dando o sentido aqui de dignidade quanto ao trabalho da

⁶¹⁴ Cf. TEIXEIRA, Alessandra. *Construir a delinquência, articular a criminalidade* [recurso eletrônico]: um estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo. São Paulo: FFLCH/USP, 2015, p. 25.

⁶¹⁵ Cena VI, *roteiro original do grupo Teatro Oficina*. Op. Cit., p. 25.

⁶¹⁶ Id. Ibid., p. 29.

⁶¹⁷ Id. Ibid., p. 29.

prostituta. Esta cena, que se passa em fins de setembro, abarca apenas a cena de um passeio da irmã de *Garga* e *Shlink* pelo lago Michigan. Ali, a jovem reconhece o que ela fez de sua vida ao ter se prostituído; tornou-se amarga, jogou sua vida fora. Assume que o meio escolhido para se sustentar na metrópole mostra como ela é covarde. A passagem sugere que a vida urbana turva as consciências gera arrependimentos. *Maria* afirma que: sua “coragem se foi com a sua “consciência”.⁶¹⁸ Os sonhos suscitados pela cidade grande só a levaram a desilusões, o próprio *Shlink* não a amava, apesar de suas insistências e esperanças vãs. A única saída que se mostra a ela naquele momento era a fuga por meio do suicídio no lago.

No entanto, diferentemente do que se insinua, *Maria* sustenta não se sentir preparada para tal empreitada, e o que ocorre é certa resignação e aceitação de sua atual condição, o que a permite abandonar o plano e fugir.

Maria: Eu não sou como você diz? Eu sou sempre como você diz. Eu te amo. Não se engane nunca: eu te amo. Eu te amo como uma cadela louca. Você falou a verdade. Mas agora, paga! É, eu quero ser paga. Passa pra cá o dinheiro. Quero viver do seu dinheiro. Eu sou uma puta.

Shlink: Seu rosto está todo molhado. Você é uma puta.

Maria: Me dá o dinheiro e não ri de mim. Não olha pra mim. O meu rosto está todo molhado, mas não é lágrima, é água. (*Shlink entrega-lhe o dinheiro*). Eu não vou dizer: obrigada, sr. *Shlink* de Yokoama. Ajustamos as contas. É um negócio. Nenhum de nós tem nada que agradecer.

Shlink: Saia de mim! Você não vai ganhar nada! (*Sai*).⁶¹⁹

Cena VII

SALA NA CASA DA FAMÍLIA GARGA. 29 DE SETEMBRO DE 1912. MÓVEIS NOVOS NA SALA. JOÃO GARGA, MÃE, JANE, MANKY, TODOS COM ROUPAS NOVAS, NUM ALMOÇO DE NÚPCIAS.⁶²⁰

Ainda em fins de setembro, na cena sete, já se inicia o encaminhamento para o desfecho final da trama. São três situações novas colocadas neste momento, que terão um papel fundamental no desenlace da narrativa. Trata-se do casamento de *Garga* com *Jane*, do sumiço da mãe, e do plano de *Garga* de se entregar à polícia.

⁶¹⁸ Cena VII, roteiro original do grupo Teatro Oficina. Op. Cit., p. 30.

⁶¹⁹ Id. Ibid., p. 31.

⁶²⁰ Id. Ibid., p. 31.

O casamento é uma situação que é apresentada sem muita explicação por parte do autor, após passado um período em que *Garga* e *Jane* ficaram sem estabelecer relações. No contexto do que ocorrera até então, com *Jane* se prostituindo e *Garga* desprezando isto, o enlace aparece como algo incoerente, injustificável até então. Tanto que os próprios pais de *George Garga* reconhecem a situação como absurda, como se nota no texto da peça, só que com reações distintas que variam de um para o outro.

Para essa cena, o *Teatro Oficina* fez uma celebração em meio a todo lixo entulhado no palco. A decadência dos corpos das personagens e o desenrolar trágico do enredo combinam com os sentidos de se expressar uma cidade em meio à sujeira e às contradições da urbanização. Na imagem 114 é possível se perceber parte da cena construída pelo grupo, assim como na imagem 115, provável fotografia de ensaio.



Imagem 114: Cena do casamento de *Garga*. *Na selva das cidades*, *Teatro Oficina*, 1969.

João Garga parece imaginar se tratar de uma farsa, vê com deboche o compromisso do filho com uma prostituta. O corpo da puta não é digno de casamento.

Sua satisfação deve-se ao fato da família ter ganhado roupas novas, comida e bebida na mesa e uma mobília nova, tudo pago por *Shlink*. Já a mãe estranha a decisão dos dois de se unirem, sabe que casamento é algo sério, que deve ter uma base sólida e que Jane era uma puta. Neste caso o preconceito se dava de marginal para marginal.

Mãe: Vocês casaram assim, do dia pra noite. Isso não foi um pouco precipitado, *Jane*?

Jane: Se a gente deixa passar os dias, a neve termina se derretendo. E aí, pra onde é que ela vai? Se a gente escolhe o homem errado... Isso acontece muito. Não será a primeira vez.

Mãe: Mas não é questão de homem certo ou errado. O importante é não desistir.⁶²¹



Imagem 115: Cena do casamento em *Na selva das cidades*. Teatro Oficina, 1969.

De certo modo, pode-se dizer que, na posição do pai, o autor mostra um dos papéis do casamento na vida urbana, o de representação, de máscara social, não importa se construído com sentimentos verdadeiros ou não. E o fato de *Garga* decidir celebrar o casamento no seio da família, local em que *Shlink* estava morando, mostra outro embate travado entre os dois. *Shlink* era um homem só, buscava em vão naquele grupo familiar o afeto que não tinha, e a decisão da protagonista de casar-se

⁶²¹ Id. Ibid., p. 31.

e celebrar a união nesse meio insinua-se como uma das muitas provocações ao oriental. No momento em que *Shlink* chega na casa, *Garga* conta-lhe orgulhoso do casamento, da vida nova em família, de sua decisão de voltar a trabalhar e de que infelizmente não havia mais uma cadeira vazia para *Shlink* juntar-se a eles. Ou seja, apesar de bancar financeiramente a família, *Shlink* não fazia parte dela.

Shlink: Meus parabéns, sr. *George Garga*. O senhor é um homem muito vingativo.

Garga: O teu sorriso está escondendo um medo terrível. Acho que você tem razão. Não precisam comer tão depressa! Tem tempo! E *Maria*, onde é que ela está? Espero que nada falte a ela. A satisfação dela deve ser completa.

Shlink: O senhor tentou me empurrar sua irmã como esposa. Mas ela, na sua loucura, correu para a cama desse jovem que está aqui, e tem dois mil dólares no bolso, enquanto a família da noiva lambe o chão.

Garga: Infelizmente, nesse momento, não tem nenhuma cadeira vazia, *Shlink*. Está faltando uma cadeira. Tudo isso é muito agradável. De agora em diante quero passar minhas noites aqui, no seio da minha família, que o senhor vê aqui reunida. Minha vida entrou agora numa fase nova. Amanhã vou voltar à Biblioteca do sr. C. Maynes.⁶²²

Mas, se nessa cena, à primeira vista, é *Garga* quem vence a batalha, o desdobramento da chegada de *Shlink* traz fatos inesperados, decisivos para o final da peça. Isso porque o oriental apresenta a *Garga* uma carta com o carimbo do tribunal de Justiça e pede-o que leia. A carta refere-se ao crime cometido por *Garga* no nome de *Shlink* representado na segunda cena, ou seja, o de ter vendido duas vezes o mesmo carregamento de madeiras. Provavelmente, o conteúdo da missiva, não explicado na narrativa, pede que o responsável se apresente à justiça. Assim que lê, *George Garga* decide se entregar no lugar de *Shlink*, e, apesar do motivo desta decisão não ser apresentado no texto, na passagem sugere que o fato de *Garga* ir para a prisão por três anos, por ele ser jovem ainda, passaria rápido, o que não ocorreria com *Shlink*. A prisão desse último poderia representar o fim da luta entre ambos, e uma luta distante, o que possivelmente não interessaria a nenhum dos dois. A distância e indiferença de *Garga* para com a luta era o fim para *Shlink*.

Garga: Eu li uma vez, que mesmo as águas, por mais mansas que sejam, são um páreo duro para todas as montanhas. Eu estou ansioso para ver o seu verdadeiro rosto, *Shlink*, seu rosto cor de leite, maldito, invisível.

⁶²² Id. Ibid., p. 32.

Shlink: Eu não quero mais discutir com você. Três anos! Para um homem jovem como você, eles passam tão rápido como um abrir de portas. Mas para mim! Não tirei nenhum proveito do senhor, se isto lhe proporciona algum consolo. Mas saiba também que sua partida não me deixa nenhum traço de arrependimento, nenhuma tristeza. Agora que eu volto a me envolver nesta cidade barulhenta e retomo os meus negócios, como fazia antes de conhecer o senhor. (*Sai*)

Garga: Eu tenho só que telefonar à polícia. (*Sai*)⁶²³

No entanto, é esta atitude de *Garga*, a de se entregar no lugar de seu algoz, que marca o desfecho de outra personagem que é decidido já nessa cena, sua mãe. *Mãe Garga* se entristece com o plano do filho. Para ela, a prisão representava a desintegração da família, o fim dos sonhos de uma vida digna tentada na cidade grande. Um imaginário da precariedade dos corpos nas metrópoles ante ao desmoronamento da instituição família é inscrito na narrativa. O marido sem trabalhar e vivendo às custas dos filhos, a filha se prostituindo, e agora o mais velho indo para a cadeia por atitudes nitidamente desonestas. Mas, sua indignação é maior ainda quando vê que o marido não se mobiliza para evitar a atitude de *Garga*, tampouco se preocupa com o destino da família, a não ser seu sustento e ganhos materiais.

Apesar de parecer ser o sustentáculo emocional do verdadeiro núcleo familiar, o das relações sinceras e sólidas, *Mãe* vive na dependência financeira de *Garga* e mostra-se cansada com a vida insegura, assim como com a pouca comunicação com os membros da família. Diz sentir-se como “gado no matadouro”, e por isso responsabiliza o espaço e as relações da metrópole:

Mãe: Por que você não diz nada, *George*? O que você está planejando? Você está outra vez com cara de quem tem um plano. Nada me dá tanto medo. Vocês ficam por trás desses pensamentos desconhecidos como se estivessem atrás de uma cortina de fumaça; e nós ficamos esperando, como gado no matadouro. Vocês vão embora e vocês voltam e a gente não reconhece mais vocês. A gente não fica sabendo o mal que vocês fizeram a vocês mesmos. Me conta o seu plano, e se você não tem nenhum, então fala, eu tenho também que saber desses planos, *George*. Já são quatro anos nessa cidade de ferro e lixo! Ah, *George*.⁶²⁴

Mãe vai embora, retira-se sem despedir-se, e a personagem não aparece mais até o final da peça. De certo modo, o autor dá aos caracteres da mulher em sua obra, mesmo com o destino da prostituição de algumas delas, um sentido de força e

⁶²³ Id. Ibid., p. 34.

⁶²⁴ Id. Ibid., p. 33.

expertise na experiência do espaço da cidade, quando as personagens abandonam a cena e o caos e, no sentido passado pelos diálogos posteriores, vão tocar suas próprias vidas.

Na sequência, revela-se qual era o plano de *Garga* ao se entregar para a polícia. A protagonista decide escrever uma carta contando o que *Shlink* fez a ele e a sua família – perseguiu sua mulher *Jane* e seduziu sua irmã – e entregá-la à imprensa pouco dias antes de sair da cadeia no prazo de três anos. Estava apresentada sua ‘cartada final’. A desonra representada com isso seria o fim de *Shlink*: a cidade grande não aceitaria um migrante amarelo desonrado.

Garga: [...] “À polícia: pela presente, chamo a atenção sobre o malaio C. Shlink, negociante de madeiras. Este homem perseguiu minha mulher, *Jane Garga*, e seduziu minha irmã, *Maria Garga*, que trabalhava como empregada na casa dele. George Garga”. De minha mãe, não falo nada. Agora, guardo a carta no bolso. Assim, eu posso esquecer tudo. E depois de três anos – vai ser esse o tempo em que vou passar na cadeia –, e exatamente oito dias antes de me porem em liberdade, eu entrego esse documento aos jornais para que este homem seja expulso desta cidade e desapareça dos meus olhos quando eu voltar. Para ele, o dia da minha liberdade será marcado pelos gritos dos linchadores. Dou a liberdade de presente a todos.”⁶²⁵

Cena VIII

ESCRITÓRIO PARTICULAR DE C. SHLINK – 20 de outubro de 1915.
Verme: Oito dias antes da saída de *Garga* da prisão (*gongo*).⁶²⁶

A cena oito ocorre brevemente e indica terem passados três anos da prisão de *Garga*. O final começa a se delinear. *Shlink*, tendo retomado seu negócio de venda de madeiras, no momento em que está negando um posto de secretária em sua empresa a *Maria Garga*, recebe um homem da imprensa que lhe informa da chegada da carta de *Garga* à redação do jornal, acusando-o. Já prevendo o que iria acontecer, o comerciante prontamente dá instruções a seu funcionário, arruma uma mala próxima e sai:

Shlink: Faça o negócio continuar pelo tempo que for possível. Eu vou voltar.⁶²⁷

⁶²⁵ Cena VIII, roteiro original do grupo Teatro Oficina. Op. Cit, p. 36.

⁶²⁶ Id. Ibid., p. 36.

⁶²⁷ Id. Ibid., p. 36.

Cena IX

BAR EM FRENTE DA PRISÃO

28 de outubro de 1915 – VERME, GORILÃO, SKINNY, O HOMEM DO EXÉRCITO DA SALVAÇÃO, JANE, MARIA GARGA – barulho do lado de fora.⁶²⁸

A penúltima cena da encenação do *Oficina* corresponde às cenas nove e dez da peça original de Bertolt Brecht. Ela começa com quase todos os personagens reunidos em um bar à frente da prisão, e as falas iniciam com *Gorilão* anunciando o que já estava meio previsto cenas antes, o iminente linchamento de *Shlink* pela população:

Gorilão: Vocês estão ouvindo os gritos dos operários? São dias perigosos para o bairro chinês. Há oito dias descobriram os crimes de um malaio, um mercador de madeiras. Três anos atrás ele pegou um homem e mandou ele para a prisão. Durante três anos o homem guardou o segredo, mas oito dias antes de ser libertado ele mandou uma carta à polícia e contou tudo.⁶²⁹ [...]

Gorilão: O malaio fugiu, é claro. Mas ele está liquidado.⁶³⁰

Segundo o sociólogo José Martins, o linchamento representa um típico crime de violência urbana no Brasil, “expressões dramáticas de complicados processos de desagregação social”.⁶³¹ Para o autor, o linchamento, por ser realizado por uma multidão, é crime essencialmente anônimo, “é questionamento do poder e das instituições que, justamente em nome da impessoalidade da lei, deveriam assegurar a manutenção dos valores e dos códigos”.⁶³² Em sua análise, observando os motivos e comparando com a lógica estadunidense, em dados que expressam o vertiginoso crescimento desse tipo de crime no Brasil a partir dos anos 1970, o autor conclui que,

[...] os linchamentos se adensam nas áreas periféricas de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, onde justamente se concentram os migrantes do campo, recentes ou não, privados da terra e do trabalho regular, vivendo no limite da economia estável e da sociedade organizada, como ocorria com os brancos empobrecidos no Sul dos Estados Unidos, principais envolvidos na prática de tal violência.⁶³³

⁶²⁸ Cena IX, roteiro original do grupo Teatro Oficina. Op. Cit, p. 36.

⁶²⁹ Id. Ibid., p. 36.

⁶³⁰ Id. Ibid., p. 36.

⁶³¹ Cf. MARTINS, José de Souza. As condições do estudo sociológico dos linchamentos no Brasil. In: *Estudos avançados*. vol.9, n.25, set./dez. 1995, p. 308.

⁶³² Id. Ibid., p. 299

⁶³³ Id. Ibid., p. 299.

No caso da peça, o que começou como um confronto pessoal seria resolvido na justiça da grande cidade, que, abandonada pelo Estado em suas áreas periféricas – ocupadas, em sua grande maioria, por migrantes miseráveis –, age como reivindicação e autotutela. Com a tentativa de linchamento de *Shlink* se consuma também a sugestão de Bertolt Brecht de que a própria cidade grande é um imenso ringue de lutas para os marginalizados, para aqueles cuja precariedade dos corpos não lhes dá o direito de terem suas vidas lamentadas, suas dores reconhecidas, seguindo o pensamento de Butler:⁶³⁴ “aqueles cujas vidas não se ‘consideram’ suscetíveis de serem choradas, e, portanto, de ser valiosas, estão feitos para suportar a carga de fome, de subemprego, de desmancipação jurídica e da exposição diferencial à violência e à morte”.⁶³⁵ A ação de linchar é paradigmática disto que coloca a filósofa, pois não houve, coletivamente, nenhum reconhecimento da possibilidade de dor que o malaio pudesse sentir. Trata-se, tendo em vista sua condição de migrante, oriental, de reconhecer a distribuição desigual da precariedade da vida humana.

Mas se a fala de abertura de *Gorilão* sugere que *Garga* teria vencido a batalha metafísica, os comentários seguintes de *Verme* relativizam esta ideia, pois ele lembra que também a família de *Garga* ficou destruída:

Verme: Não se pode dizer isto de ninguém. Observe como estão as coisas em nosso planeta. Não se liquida um homem de uma vez não...⁶³⁶

[...]

Verme: (*dirigindo-se à mesa*). Pode ser que os senhores tenham notado. Tem uma família entre nós que está sobrevivendo, assim, só de restos, de migalhas. Esta família, que está assim corroída pelas traças, ia sacrificar seu último tostão com grande prazer. Isso se algum dos senhores pudesse informar onde é que está a mãe, que foi o suporte principal da casa. Eu vi uma dessas manhãs, aí pelas sete horas, uma mulher de seus quarenta e poucos anos, fazendo limpeza num porão de uma casa de frutas. Ela tinha aberto um negócio novo. O rosto estava velho, mas em paz.⁶³⁷

Neste diálogo fica sugerida a ideia de que a mãe se retirou por opção própria, para tentar recomeçar, longe daquela família em desintegração e para a qual ela não

⁶³⁴ Cf. BUTLER, Judith. Op. Cit., 2010.

⁶³⁵ Id. Ibid., p. 45. Tradução nossa do original: “*aquellos cuyas vidas no se ‘consideran’ susceptibles de ser lloradas, y, por ende, de ser valiosas, están hechos para soportar la carga del hambre, del infraempleo, de la desmancipación jurídica y de la exposición diferencial a la violencia y a la muerte*”.

⁶³⁶ *Cena IX*, Roteiro original do grupo *Teatro Oficina*, Op. Cit., pp. 36-37.

⁶³⁷ Id. Ibid., p. 38.

via solução. Apesar de indicado no comentário de *Verme*, *Mãe Garga* não iria reaparecer para reerguer o grupo familiar. Escolhe trabalhar e viver só; só assim ela encontra a paz. Pode-se depreender daí que na metrópole, diferente da vida no campo, a paz dificilmente é conseguida na instituição familiar. Se Brecht procura com isso demonstrar os efeitos do capital e da grande cidade na família, o *Teatro Oficina*, por sua vez, insistia em enfatizar desde *O rei da vela*, ao se voltar contra uma cultura hegemônica, certa falência da visão tradicional desta instituição.

Essa última fala de *Verme* acerca da dissolução da família é colocada novamente nos diálogos seguintes de *Garga* com *Maria* e *Jane*. Isso porque, após sua saída da prisão, *Garga* constata que as duas continuavam levando a vida pervertida de antes. Diferentemente da própria protagonista, ambas reconhecem e lamentam sua condição, mas sustentam que não há nada mais a fazer:

Garga: Ora, você não está contente de eu ter vindo te buscar?

Jane: Você sabe, *George*. E se não sabe, não posso dizer.

Garga: o que é que você quer dizer com isso?

Jane: Vê, *George*, um ser humano é diferente do que você pensa, mesmo quando ele já está quase liquidado. Por que você trouxe estes senhores para cá? Eu sempre soube que isso ia acabar desse jeito. Quando me ensinaram na aula da Primeira Comunhão o que é que ia acontecer com os fracos, eu logo pensei: é isso que vai acontecer comigo. Você não precisava provar isso pra ninguém.⁶³⁸

É como se a vida na cidade não oferecesse escolhas para alguns. Ela cria máscaras e dessensibiliza quando se é invisível, como o migrante, o negro, a prostituta, aqueles cujos corpos precários não são dignos de dor, de lamentação, de luto, que estão mais sujeitos a toda forma de violência da *urbe*. É, por exemplo, o que *Garga* observa ao analisar o caráter de sua irmã:

Garga: Eu continuo a gostar de você, não importa o quanto você esteja desleixada e depravada. E mesmo que você, por isso que eu estou te dizendo, queira fazer o que quiser comigo, mesmo assim eu te digo: eu vou gostar sempre de você.

Maria: E você tem coragem de dizer isso olhando pra mim? Neste rosto?

Garga: Neste rosto. O homem não muda. Permanece o que ele é, mesmo que seu rosto esteja despedaçado.

Maria: (*levanta*). Mas eu não quero isso. Não quero que você me ame desse jeito. Eu me amo, a mim, como fui antes. Não venha dizer que eu nunca fui diferente.⁶³⁹

⁶³⁸ Id. Ibid., p. 38.

⁶³⁹ Id. Ibid., p. 39.

O diálogo dos irmãos, que se torna público na medida em que *Garga*, a partir desse momento, passa a discutir alto com a irmã sobre sua condição de prostituta, é intercalado com um sugestivo comentário do *Homem do Exército da Salvação*, que volta à cena após uma única participação isolada no começo da peça. O grupo *Oficina* representa a personagem como *Padre*, continuando também certo ataque à cultura cristã, como notado na figura da beata *Dona Poloca* em *O rei da vela*.

Padre: O homem é resistente demais. Esse é o seu defeito principal. Ele se presta a muitas coisas, mas é muito difícil de destruir. (*Dá um tiro no ouvido*).⁶⁴⁰

Pode-se dizer que o comentário do *padre* é referente a *Maria*, mas também a seu próprio destino, caso se leve em consideração sua ação seguinte presente na didascália pós-diálogo: o suicídio. O tema do suicídio reaparece aqui, como se só pela morte fosse possível a salvação.

Após essa cena, *Garga*, que já havia discutido com *Jane* e a irmã e que, apesar da resistência de ambas em mudar de vida, permanece indiferente à situação despedaçada de sua família, acredita ter vencido a luta. Isto mesmo sem saber do paradeiro de *Shlink*. Mas tudo muda quando seu oponente surge à porta do bar, fugindo dos perseguidores e como que conclamando a protagonista ao último minuto de luta que talvez eles teriam direito:

Shlink: É, mas ainda não são os gritos certos. Os gritos brancos. Então eles vão estar aqui. Nós ainda temos um minuto. Escuta! Agora! Agora sim! Esses são os gritos certos. Os gritos brancos. Vem comigo, Garga! (*Shlink e Garga desaparecem*) (...19 de novembro de 1915; mais ou menos às duas da madrugada. *Shlink e Garga na tenda de operários*).⁶⁴¹

Como se observa no texto acima, o que se segue é o conteúdo da cena 10 da peça de Brecht, que exhibe um diálogo final entre antagonista e protagonista, em um acampamento abandonado de operários junto ao lago Michigan, enquanto a população procura pelo oriental para linchá-lo. Na conversa travada, que assume um tom de despedida, ambos concordam que o que fez *Shlink* entrar na luta foi sua solidão, pois ele é mais uma vítima de uma condição da modernidade, a falta de comunicação, o isolamento do indivíduo, sobretudo do estrangeiro.

⁶⁴⁰ Id. Ibid., p. 39.

⁶⁴¹ Id. Ibid., p. 41.

Garga: O senhor sempre foi só?

Shlink: Quarenta anos.

Garga: E agora, perto do fim, o senhor cai, vítima da peste negra deste planeta: a procura da comunicação.

[...]

Shlink: Você entendeu então que nós somos companheiros numa luta metafísica. Nossa amizade foi curta. Mas durante um certo tempo essa ligação foi predominante. Esse tempo passou. O último *round* não é mais importante do que qualquer outro. Por duas vezes eu fui proprietário de um negócio de madeiras. Há três semanas atrás esse negócio foi novamente registrado em seu nome.⁶⁴²

Compreende-se da fala de *Shlink* que entrar na luta foi um meio de ele ter uma amizade, de amenizar sua angústia da solidão. Como o embate está próximo de acabar, pois ele está sendo procurado para ser linchado, seu fim está próximo. Mas, se durante toda a luta o oriental procurava amenizar seu isolamento mediante o enfrentamento, agora ele se declara para *Garga*, o qual vê a atitude com desdém e deboche:

Shlink: Não renegue o que aconteceu. Não olhe só a contabilidade. A nossa luta ainda não terminou. Que é isso? O senhor já está pedindo água? Que é isso? Agente firme! (N.T.) Eu te amo, Garga, eu te amo...

Garga: Que nojo. O senhor não é nada apetitoso, sabia? Uma carcaça velha como essa.

Shlink: Na certa eu não vou receber a resposta. Se você um dia pensar em mim, *Garga*, mesmo se quando isso acontecer eu já estiver com a lama apodrecendo na minha boca, se você receber a resposta, pense em mim, *Garga*.

Garga: O senhor mostrou vestígios de sentimento. É sinal da velhice?⁶⁴³

Como em toda a peça, *Garga* não parece não dar brecha para o contato buscado pelo malaio, não cede às insistências, mesmo com ele declarando seu amor. Uma indicação de que o corpo de *Garga*, assim como o de seu algoz, embruteceu-se, devido à vida dura de solidão e angústias da selva das cidades. Esse diálogo final entre protagonista e antagonista é bem tenso. Na imagem 116 esse embate final parece representado como uma luta, com ambos vestindo somente tangas orientais. Como se nota, *Garga* parece pronto para um ataque final ao oriental, que de joelhos se encontra rendido.

⁶⁴² Id. Ibid., p. 41.

⁶⁴³ Id. Ibid., pp. 41-42.



Imagem 116: Ensaio de cena de luta entre *Garga* e *Shlink*. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.

No diálogo dessa cena, o *Oficina* modificou parte do texto original de Brecht, ao sugerir que *Jane* teria morrido, informação que é deduzida pela fala de *Shlink* ao fazer o balanço de suas conquistas na luta contra *Garga*. Novamente o grupo traz os sinais da criminalidade, da violência ao corpo vivida nos grotões próximos, centrais, da metrópole.

Shlink: Seu sono, sua mãe, sua irmã, sua mulher que agora apodrece embaixo das folhas como um animal cheio de pinga.

Garga: Como você é porco...

Shlink: E antes de morrer ainda gritou – meu marido, meu querido marido...Uma puta e um cafetão, ambos abusados e não amados. Que tristeza.⁶⁴⁴

Apesar do motivo da morte de *Jane* não estar explícito no texto da adaptação do grupo, algumas fotografias apontam para a possibilidade de tal fato, como as imagens 117 e 118. Nelas, *Gorilão* parece estar imbuído de certa raiva ou desespero,

⁶⁴⁴ Id. Ibid., p. 44.

sendo contido, e *Jane* está caída, assistida por *Maria* penosa ao fundo. O motivo não fica claro, talvez ela tenha sido agredida pelo cafetão, ou talvez mesmo se enforcado (já que o suicídio é temática recorrente na peça, como que efeito das metrópoles), pois em muitas imagens a personagem aparece com uma corda no pescoço.



Imagem 117: Cena da possível morte *Jane* nos braços de *Gorilão*. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.



Imagem 118: Cena da possível morte de *Jane* quando o rufião é amparado. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.

Apesar da luta travada pelos dois protagonistas no final da narrativa ser eloquente enquanto verdadeiro confronto final, *Shlink* não é morto por *Garga*. Em nenhum momento do confronto *Garga* quer matá-lo, assim como *Shlink*. Este último, ao que tudo indica, suicida-se antes da multidão chegar para linchá-lo. Diferentemente de *Garga*, a multidão tem a função na narrativa de acabar de vez com a vida do malaio. Todavia, mesmo com o fim da vida de seu oponente, *George Garga* não é caracterizado como o vencedor da luta, apesar de assim se sentir:

Shlink: [...] Você nem entendeu do que se tratava. Só queria a minha destruição, mas eu queria a luta! Não a luta da carne, mas a luta do espírito!

Garga: Mas o espírito, você vê, não é nada. O importante não é ser o vencedor, *Shlink*, mas o sobrevivente. Não posso vencer você, *Shlink*, eu só posso te pisar até te imprimir no chão. E agora, eu vou carregar a minha carne crua pela garoa gelada. Chicago é fria, eu vou até lá. Pode ser que eu esteja no caminho errado, *Shlink*, mas eu ainda tenho muito tempo.⁶⁴⁵

Se para o comerciante a luta era uma luta do espírito – e isto *Garga* parece não ter compreendido –, para *Garga* não se tratava de vencer, mas sim de sobreviver na selva das cidades, e nesta sobrevivência, logicamente, quem sai ganhando são os mais jovens. Nota-se aqui outra crítica do autor da peça aos valores da vida urbana moderna, valores instintivos e materiais em detrimento das relações humanas e espirituais.

Como referido, na adaptação do *Teatro Oficina*, José Celso suprime a pausa dada na cena 11, original da peça (*Acampamentos Operários*) aglutinando-a a uma décima cena chamada *Happy End*, título inexistente na peça original de Bertolt Brecht. Nota-se que a cena dos acampamentos operários, como construída pelo dramaturgo alemão, não demandou uma pausa na narrativa, mas do mesmo modo, os acontecimentos ali narrados não foram suprimidos na encenação do grupo da rua Jaceguai.

Ao final da cena 10, se na peça original os linchadores encontram *Shlink* morto ao lado de *Maria* dizendo para que eles se afastem do morto, na adaptação do *Oficina* os linchadores levam o corpo do oriental ao murmúrio de *Maria* dizendo que ele estava apenas dormindo. *Shlink* já estava morto por ter bebido algo que acabara com sua

⁶⁴⁵ Id. Ibid., p. 44.

vida e, pelo diálogo, *Maria* parecia não se conformar. Enfim, o malaio se suicidara bebendo veneno.

ÚLTIMA CENA⁶⁴⁶

Verme: Happy end!⁶⁴⁷

Como se nota, a última cena começa com *Verme* indicando “*Happy end*” e trata da despedida de *George Garga* dos seus próximos, ou seja, de seu pai *João* e de sua irmã *Maria*, já que sua mãe não reapareceu mais em cena. Após receber o comércio de madeiras de herança de *Shlink*, *Garga* vende-o para ganhar algum dinheiro e viajar, e o comprador que aparece é justamente *Manky*, o timoneiro, antigo pretendente de *Maria*. Nesta última cena, *Garga* mostra todo seu lado desumanizado e moldado pela cidade, a persona que ele construiu para sobreviver na selva, pois a venda só se consumaria caso *Manky* levasse também sua irmã, a qual aceitaria apenas caso o pai, *João*, pudesse acompanhá-los. Novamente é possível se notar sinais de certa coisificação do corpo da mulher, objeto de troca e venda, sob uma óptica machista.

A instituição família para *Garga* perdeu toda a sua moral e sentido na lógica da grande cidade. O que para Brecht era uma crítica digna de reflexão do espectador, para José Celso e o *Oficina*, tratava-se, sobretudo, de uma “bofetada” na cultura burguesa de sua plateia. Condição aceita, *Manky* e *Garga* assinam o “contrato”, o que sugere também que a união do timoneiro com *Maria*, ou seja, a formação de nova família, seria não menos uma mera relação contratual, um conchavo normatizado no papel, um negócio. O que há de mais comum na cidade grande, em que relações de confiança são estabelecidas em normas jurídicas. É a ascensão e consolidação do direito positivo no mundo ocidental. Essa cena de venda da irmã aponta para o que Michael Kane atenta no sentido de que as mulheres, na peça de Brecht, com exceção da mãe, são retratadas como “meramente bens de troca estabelecendo tal conexão entre os dois homens”.⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Última Cena, roteiro original do grupo Teatro Oficina. Op. Cit., p. 45.

⁶⁴⁷ Id. Ibid., p. 45.

⁶⁴⁸ “*Merely as goods of exchange stablishing the connection between the two man*”. Tradução nossa do original. Cf. KANE, Michael. *Modern Men: Mapping Masculinity in English and German Literature, 1880-1930*. London: Cassel, 1999, p. 201

Em contraponto à personagem do oriental *Shlink*, *Garga* busca a liberdade pelo isolamento, pela solidão no caos da metrópole, pelo afastamento da família, que para ele consistia em um estorvo. Os sentimentos definitivamente eram um estorvo para o sucesso individual na metrópole – essa indubitavelmente é uma mensagem passada pela encenação. Apesar de por vezes ter demonstrado seu lado humano e afetuoso para com os seus próximos, não tendo aceitado as investidas de *Shlink*, que queria que ele revelasse o seu próprio ser e concordasse com as negociações propostas, ao final, com um corpo completamente dessensibilizado, mas ainda digno de um privilégio por ser homem, ele vende a própria irmã. Por fim, após concretizado o negócio espúrio, *Garga*, ao ficar só, sentindo o peso da necessária solidão na metrópole, demonstra a falta que passa a sentir do período atribulado em que esteve em confronto com o malaio, subentendendo, no diálogo, os reais motivos da investida de *Shlink*.

Na interpretação de Michael Kane, o que *Shlink* realmente desejava “era superar o isolamento e a alienação modernos e experimentar o amor de outro homem e a proximidade do corpo de outro homem – em uma boa briga”,⁶⁴⁹ uma impressão que não deixa de ser sugerida em diversas passagens da peça, como no último diálogo da protagonista sobrevivente:

Garga: (*guardando o dinheiro*). É uma coisa boa ficar só. O caos acabou. Foi o melhor tempo da minha vida. O caos acabou⁶⁵⁰

O historiador Roger Chartier, procurando analisar os pontos de contato entre história e ficção, atenta para o fato de que urge, no campo histórico, uma necessidade de reflexão “sobre as condições que permitem sustentar um discurso histórico como representação e explicação adequadas da realidade que foi”.⁶⁵¹ Esta urgência se dá, principalmente, em sua acepção, pelo fato de que a ficção não só pode se apoderar do passado, como também “dos documentos e das técnicas encarregados de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica”.⁶⁵² Sobre isso, o autor

⁶⁴⁹ Tradução nossa do original: [...] *was to overcoming modern isolation and alienation and to experience the love of another man and the closeness of another man's body – in a good fight*. Id. Ibid. p. 203.

⁶⁵⁰ Última Cena, *roteiro original do grupo Teatro Oficina*. Op. Cit., p.46. Esta fala é do texto original de Brecht; na adaptação do Oficina, como o documento é datilografado, a letra está de difícil compreensão. No entanto, é possível observar que as palavras são muito semelhantes: “(*guardando o dinheiro*) É uma coisa boa ficar só. O caos ????, foi o melhor tempo da minha vida. O caos ??????”.

⁶⁵¹ Cf. CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 31

⁶⁵² Id. Ibid., p. 27.

remete à categoria de verossimilhança da estética clássica como um conceito que assegura “o parentesco entre o relato histórico e as histórias fingidas,”⁶⁵³ isto é, neste sentido, “a divisão não é entre a história e a fábula, mas sim entre os relatos verossímeis – mesmo que se refiram ao real ou não – e os que não são”.⁶⁵⁴ Quando a fábula abandona a categoria de verossimilhança, na acepção de Roger Chartier, ela fortalece mais sua relação com a história, “multiplicando as notações concretas destinadas a carregar a ficção de um peso de realidade e a produzir uma ilusão referencial”.⁶⁵⁵ É o que acontece, por exemplo, com o realismo crítico como o analisado neste item desta tese, sugerido nas propostas de teatro das dramaturgias do alemão Bertolt Brecht.

Deste modo, fazer contrastar esses efeitos de sentidos ficcionais para com a história deve ser um dos pressupostos do historiador. Procurando uma saída, Roger Chartier, remetendo a Roland Barthes, sugere que, para a história, “o ter estado-aí das coisas é um princípio suficiente da palavra”,⁶⁵⁶ mas esse “‘ter-estado-aí’, esse ‘real concreto’, que é o fiador da verdade da história, deve ser introduzido no próprio discurso para certificá-lo como conhecimento autêntico”.⁶⁵⁷ Para o historiador francês, é justamente este o papel das citações, das remissões e referências e dos próprios documentos que evocam o passado, na análise de objetos ficcionais pela narrativa histórica.

De certo modo, isso foi o que se procurou fazer quando observadas as remissões contextuais e acadêmicas quanto ao contexto imediato da montagem da peça pelo *Teatro Oficina*, isto é, aquilo que se refere aos fenômenos da urbanização, modernização, estética, mas sobretudo, da marginalidade urbana e da precariedade do corpo frente à metrópole, na cidade de São Paulo, entre os anos de 1969 e 1970. Todas essas ‘imagens’ inscritas na literatura ficcional, contrastadas ante à literatura de Brecht e à produção teatral de José Celso, evidenciam o repertório e o referencial representativo do grupo teatral analisado, como, por exemplo, como sugere Paola Berenstein Jacques no intuito de que se tenham mais historiografias que se voltem para a relação ou tensão entre cidade e corpo, “as memórias urbanas não visíveis

⁶⁵³ Id. Ibid., p. 27.

⁶⁵⁴ Id. Ibid., p. 28.

⁶⁵⁵ Id. Ibid., p. 28.

⁶⁵⁶ Id. Ibid., p. 28.

⁶⁵⁷ Id. Ibid., p. 28.

nas representações usuais [...] inscritas nos corpos daqueles que a experimentaram”.⁶⁵⁸

Assim, nota-se que o foco do conteúdo da interpretação do grupo *Teatro Oficina*, já desde a encenação de *O rei da vela*, de 1967, volta-se à expressão narrativa de situações e personagens condizentes com a descoberta, a precariedade e a necessidade de afirmação dos corpos frente às transformações e exigências do tempo contemporâneo. Sugerir uma relação homossexual, retratar as condições de vida das prostitutas, o lado humano do vigarista, do bandido, a decadência da instituição família, a queda do macho, a força da mulher, principalmente de um modo não moralista, ou melhor, combatendo certo viés comum moralista, na realidade do espaço de experiência de São Paulo – mas como uma situação que pode ser interpretada extensivamente de forma análoga à realidade de outras metrópoles que se formavam no Brasil – é demonstrar, sobretudo, aquilo que, interiorizado pelos indivíduos, determina as “motivações de um ato político”,⁶⁵⁹ ou seja, como sugere Serge Bernstein, justamente de onde as culturas políticas retiram suas forças.⁶⁶⁰

Entretanto, isso tudo posto, é mister fazer uma pequena observação. Além das referências no real que, por vezes, suscitam as ficções em seus diversos tipos e formatos, como sugere Rosane Kaminski, faz-se necessário também analisar de que forma artefatos visuais e audiovisuais, assim como literários e sonoros, “nos ajudam a pensar a sociedade”,⁶⁶¹ não como algo inerte, como espelho, sem uma movimentação própria, mas como uma coisa viva, ou seja, nas palavras da historiadora, de tal forma que se aborde as “especificidades e a historicidade das escolhas estilísticas, das rupturas e das continuidades estéticas que corporificam os produtos culturais, entendendo-os como formas de partilhar o sensível”.⁶⁶² Deste modo, é por este caminho que se dará, adiante, no próximo item, continuidade à narrativa histórica tecida neste capítulo.

⁶⁵⁸ Cf. JACQUES, Paola Berestein. Corpografias Urbanas: a memória da cidade no corpo. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Claudia de (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X/Faperj, 2009, p. 138.

⁶⁵⁹ Cf. BERNSTEIN, Serge. Op. Cit., 1998, p. 361.

⁶⁶⁰ Id. Ibid., p. 361.

⁶⁶¹ Cf. KAMINSKI, Rosane. Reflexão sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). *História e Arte*. Encontros Disciplinares. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 87.

⁶⁶² Id. Ibid., p. 92.

4.3 O foco na precariedade dos corpos

A partir da encenação de *Na selva das cidades*, o *Oficina* indicava mergulhar de vez em uma inédita autocrítica somada ao experimentalismo cênico, ancorado em novas referências artísticas, mas sempre norteado pelo antropofagismo oswaldiano, característica que imprimiu à arte do grupo sentidos peculiares. A noção advinda do conceito de antropofagia de Oswald, era a única fórmula possível de se compreender o modo como o grupo procura consorciar algumas técnicas teórico-práticas. Apesar da crítica de Anatol Rosenfeld quanto à incompatibilidade das referências brechtianas para com as propostas cênicas de Antonin Artaud (1896-1948), na prática, para o diretor e os atores, e inclusive para a maioria da crítica (com exceção de Martim Gonçalves para *O Globo*), como notado no primeiro item desse capítulo, *Na selva* supriu as expectativas que se tinha de um *Oficina* de vanguarda.

Mas é fato que compreender o grupo pela relação binária Artaud/Brecht, ou sobretudo, Artaud/Grotowski (já que ambos pressupõem a valorização da expressão corporal) é adentrar em um campo pantanoso. Neste sentido, Alain Virmaux explica um desacerto comumente feito em fazer com que, por exemplo, J. Grotowski e o grupo *Living Theatre*, ‘mitem’ lado a lado, apenas por representarem teorias que enfatizam a questão do corpo na arte. Acredita-se que essa interpretação deva ser estendida como exemplo para se pensar o caso do grupo *Teatro Oficina* e suas referências teórico-práticas. Nas palavras do autor,

Raymonde Temkine [...] mostrou muito bem a oposição radical que separa na realidade os dois movimentos. De um lado, a anarquia e a explosão; do outro, o artesanato, o rigor, o domínio, que caracterizou todos os espetáculos apresentados pelo “Theatr-Laboratorium” em Opole a partir de 1959 e depois, a partir de 1965, em Wrocław.⁶⁶³

O *Teatro Oficina* do contexto estudado era um grupo complexo. Buscar Brecht, ou Grotowski, ou mesmo Oswald, ‘puros’ (se é que isso é possível), no trabalho do grupo, principalmente pós-encenação de *O rei da vela*, trata-se de um engano. É por isso que se fala aqui em *referências* que norteavam o trabalho artístico da Companhia, como algo que caracteriza certa identidade peculiar, do que certa *influência* estética supostamente apreendida em livros, sem um ruído de leitura ou caracterização interpretativa próprios. O *Teatro Oficina* pós-1967 estava sim mais

⁶⁶³ Cf. VIRMAUX, Alain. Op. Cit., 1978, p. 249.

próximo de um *Living Theatre*, estava mais próximo de um Artaud, estava mais próximo de um Grotowski, sobretudo por causa da valorização do corpo e das expressões corporais dos atores, mas não deixava, de modo algum, de ter referências ou estar próximo também de Brecht e, principalmente, de Oswald. Com tal consórcio, imprimiu uma identidade própria. Consórcios que fizeram do grupo um precursor do teatro experimental no país.

Da mesma maneira devem ser vistas as referências das estéticas concreta e neoconcreta, as quais norteavam tanto os trabalhos do *Oficina*, como analisou Mostaço,⁶⁶⁴ quanto os de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, até certo momento – como observado melhor no Capítulo 2 desta tese. Uma sintonia que se colocou enquanto construção de uma nova matriz de teatralidade, ou uma identidade própria ao *Oficina*, como a própria crítica internacional, na ocasião da encenação de *O rei*, na França, sugeriu. Conforme analisa Mostaço, a partir do tropicalismo o *Oficina* entra

[...] numa trilha radical e sem volta, no sentido de assumir a “vanguarda construtiva”. Oriundo do concretismo paulista e do neoconcretismo carioca, o tropicalismo enriqueceu-se com a baianidade do grupo de compositores e cineastas que, no bojo desse movimento, havia reciclado em Salvador todo o projeto da vanguarda.⁶⁶⁵

Assim como os trabalhos plásticos de Oiticica e de Clark, nas encenações de *Na selva das cidades* a ideia de uma obra que sugeria a ambientação ou participação do público na construção estética era colocada em prática, e com isso, no que tange ao teatro, a demolição da ilusória quarta parede de encenação era praticada de modo literal. Quebrando a cena. Essas referências todas podem ser melhor notadas em dois aspectos visuais específicos dos trabalhos de montagem, os quais serão aqui melhor analisados a partir desse momento: a questão da cenografia e a dos figurinos; ambos propostos pela arquiteta Lina Bo Bardi.

Com eles, percebe-se a consolidação de uma obra de arte caracterizada na interação cada vez mais profícua entre palco e plateia, o que pode ser visto, entre outros, pelos elementos cenográficos e pela disposição relacional entre o palco e a plateia. A cenografia proposta por Lina Bo, trazendo novas concepções alternativas

⁶⁶⁴ Cf. MOSTAÇO, Edécio. *Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina*. Disponível em <https://primeiroteatro.blogspot.com.br/2014/07/sobre-na-selva-das-cidades.html>. Acesso em 05.abr.2017 às 15h.24min.

⁶⁶⁵ Id. Ibid.

ao palco italiano, evidenciava a união entre arte e vida em uma atuação, como notado no item anterior, que sugeria os sintomas da precarização dos corpos em meio à expressão do espaço urbano em que eles se encontravam.

Na imagem 119 é possível notar que a arquiteta construiu o palco em madeira de caixaria, próximo à arquibancada já existente, possibilitando, desse modo, a construção de uma nova arquibancada do outro lado, também de tábuas de madeira, o que fez com que se tivesse uma espécie de palco em formato sanduíche. Tal configuração interligava as plateias pelos olhares, destruindo a frontalidade e conotando inevitavelmente uma participação do público na cena, como espectadores de uma luta de boxe. A escolha desta disposição implicou, do mesmo modo, em uma colocação distinta dos atores no palco, que se movimentavam por ângulos e sentidos diversos de modo a dominar o espaço cênico (imagem 120).



Imagem 119: Tomada geral de cenário de *Na selva das cidades*. *Teatro Oficina*, 1969.

A pesquisadora Evelyn Furquim Werneck Lima conta, citando relatos de Lina Bo, que foi a partir do trabalho de cenografia da arquiteta feito para a obra *Ópera dos três tostões*, de Bertolt Brecht, produzida por Martins Gonçalves em 1960 no Teatro Castro Alves na Bahia, assim como da exposição paralela sob sua curadoria, acerca da vida de Brecht (no mesmo teatro), que José Celso, em conversa com Glauber

Rocha no ano de 1969, declarou interesse no trabalho da arquiteta italiana. Segundo Lima, citando Lina Bo, o interesse do diretor do Oficina se deu com relação “as ideias sobre *teatro pobre* que coincidiram com o tipo de montagem que ele queria para a peça do jovem Brecht”.⁶⁶⁶



Imagem 120: Momento de encenação de *Na selva das cidades*. Destacam-se os distintos posicionamentos dos atores no palco. *Teatro Oficina*, 1969.

O relato de Lina Bo Bardi indica para o modo como o interesse de José Celso Martinez Corrêa, naquele ano, estava inclinado à recepção das técnicas práticas grotowskianas. O Teatro Pobre, referência explorada por vezes no trabalho de *Na selva*, é um conceito do encenador e teatrólogo polonês, conceito o qual, segundo Jean-Jacques Roubine,

[...] trata-se de saber o que, no ato teatral, é irredutível. Pode-se sacrificar tudo ao teatro, afirma Grotowski: cenários, figurinos, música, iluminação, texto etc. Tudo, salvo uma coisa, que, por isso mesmo, revela seu núcleo vital: a relação ator-espectador.⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Cf. FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996, p.235 apud LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007, p. 38.

⁶⁶⁷ Cf. ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 176.

Deve-se destacar que o projeto desta cenografia, feito no próprio ano de 1969, não seria o único envolvimento travado entre a arquiteta modernista Lina Bo Bardi com o grupo paulistano *Teatro Oficina* – representado principalmente pela figura de José Celso. Anos depois, a arquiteta italiana marcaria definitivamente sua presença na trajetória do grupo ao assinar em 1991, com coautoria de Edson Elito, a reformulação de todo o interior do espaço da Companhia, uma intervenção que se faz eloquente enquanto monumento na cidade nos dias atuais (imagem 121).



Imagem 121: Interior do *Teatro Oficina* hoje. Remodelação do interior feita pela arquiteta Lina Bo Bardi. Nota-se que o público acompanha a cena em uma estrutura tubular, na vertical, enquanto a cena se desenvolve em um amplo corredor central.

O projeto ficou conhecido no mundo todo como referência projetual arquitetônica no que tange às intervenções contemporâneas em bens patrimoniais históricos tombados pelo poder público. Apenas a título de exemplo, nessa sua intervenção, Lina Bo Bardi, juntamente com Edson Elito, ao trazer outra proposta de palco interligando os olhares do público, possibilitou a introdução de concepções alternativas de distribuição da plateia frente ao palco em estruturas verticais e tubulares de ferro, tornando este um mero corredor de passagem, modificando assim

o posicionamento e atuação de atores, atrizes e personagens, a dimensão espacial da cena e a comunicação da plateia com os profissionais da cena. Recentemente, o projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito foi premiado, na categoria "projeto arquitetônico", pelo *The Observer*, jornal dominical do *The Guardian*, com o simbólico título de 'melhor teatro do mundo'.⁶⁶⁸

Mas voltando para 1969, para a cenografia de *Na selva das cidades*, a arquiteta buscou uma interpretação visual, de algum modo, realista, com o desenho de um ringue de lutas de boxe, que ela insere entre as duas arquibancadas de plateia e que inclusive aparece como ilustração do programa informativo da peça, como se mostrou anteriormente. Uma coisa que, apesar de muito próxima da ideia do autor alemão, definitivamente não foi prevista por ele. Amante dos esportes e do boxe, como se observou, Brecht cria sua narrativa conotando à estrutura formal de uma competição esportiva o que, para ele, era a principal atração das massas populares nas grandes cidades.⁶⁶⁹ Certamente, isso não deixou de ser uma inspiração da cenógrafa para o *Teatro Oficina*, mas seu toque vanguardista fez com que a ideia do autor alemão, inspiradora enquanto linguagem simbólica da narrativa literária, fosse inédita e, de algum modo, materializada em palco, colocando os espectadores simbolicamente dentro da ficção.

O público está na obra, assistindo-a e fazendo parte da batalha, em meio a um cenário no qual se observam pichações, lixo e muitos objetos aleatórios. Pode-se notar nas imagens que o palco giratório, presente em *O rei da vela*, como se viu no capítulo anterior, fora desmontado. As pichações compunham a cenografia de tal sorte que traziam propagandas e expressões de amor e ódio como marcas metafóricas e irônicas de uma cidade que se desumanizava frente ao processo desenfreado de urbanização e de êxodo rural para as áreas periféricas ou marginalizadas. A frase “À São Paulo, a cidade que se humaniza”, remete ao *slogan* da administração do prefeito Faria Lima em São Paulo,⁶⁷⁰ e foi localizada em uma parede do teatro, justamente acima de uma das plateias (imagens 119 e 120),

⁶⁶⁸ Cf. MOORE, Rowan. *The 10 best theatres*. Publicado em 11 de dezembro de 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/the-10-best-theatres-architecture-epidaurus-radio-city-music-hall>. Acesso em 05.jun.2017.

⁶⁶⁹ Cf. EWEN, Frederic. Op. Cit., 1991.

⁶⁷⁰ Joé Vicente Faria Lima governou São Paulo de 1965 a 1969, e o *slogan* de sua administração era “São Paulo, a cidade que se humaniza”.

sugerindo uma extensão do ringue, para fora do palco, ou seja, uma sobreposição entre plateia e palco na estrutura cenográfica.

A pichação, expressão urbana e humana por excelência, muitas vezes provocativa e de um imediatismo de impacto, reforça a crítica à vida nas grandes cidades, como narrativa literal com signos de revolta, linguagem suja, índice da marginalidade e do isolamento, seja social, seja cultural ou econômico, algo que adquire sentidos, como já observado, no conteúdo da obra e na realidade que circunda *Na selva das cidades* e o *Teatro Oficina*. Ítala Nandi lembra em suas memórias que Lina Bo também remeteu às pichações urbanas reproduzindo expressões verbais dos trabalhadores da construção civil, como “lua não dá pra índio”, entre outras.⁶⁷¹

Outrossim, em termos de interpretação da realidade, observa-se patente analogia, da própria cenografia, assim como do próprio conteúdo do espetáculo como observado no item anterior, com o espaço e a produção da chamada Boca do Lixo, região do bairro da Luz em São Paulo, onde era produzido o cinema paulista marginal, as pornochanchadas e demais produções independentes. A Boca do Lixo foi o espaço, nas décadas de 1920 e 1930, de um polo cinematográfico que abrigou, entre outras, as famosas empresas Paramount, Fox e MGM, mas ficou conhecida, principalmente, nos anos 1960 e 1970, como fonte das chamadas produções marginais da ‘sétima arte’ brasileira. Foi batizada assim nos anos 1950 pela crônica policial, quando passou a ser reduto de prostituição, punguismo, malandragem, boemia, quando então as famílias de classe média abandonaram o local com a crescente radicalização da marginalidade ante à urbanização vivida.

As expressões visuais construídas por Lina para *Na selva*, implicadas obviamente no conteúdo e direção cênica do *Teatro Oficina*, ressaltam aquilo que Frederico Coelho, citando a antropóloga Janice Perlman, coloca como as cinco características usuais da imagem do marginal nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, a saber:

marginalidade pelo baixo padrão de moradia e de vida da população favelada; marginalidade pela situação inferior na escala econômico-ocupacional – desempregados, subempregados; marginalidade através da migração do campo para a cidade ou de membros de

⁶⁷¹ Cf. NANDI, Ítala. Op. Cit., 1998, pp. 134-135.

'subculturas'; marginalidade através das minorias raciais e étnicas; e marginalidade ligada aos transviados.⁶⁷²

Além das pichações, Lina lançou mão da economia de objetos cênicos na composição da cena, com um ambiente que se configurava pela ausência de objetos tradicionais e incrementado por elementos abjetos e repugnantes (advindos do lixo). O espaço foi composto por tábuas de caixaria, latas de tinta, muito lixo, com elementos que sugeriam sentidos análogos às taperas, muquifos, favelas e cortiços, com roupas penduradas, roupas sujas e bagunçadas dispersas pelo chão, móveis adaptados (como um simples fogareiro ou apenas duas simples cadeiras), espaços privados marginalizados que se formavam aos montes em meio a um processo de crescimento sem planejamento da cidade grande (inclusive muito próximo do *Oficina*, na região do Bixiga).

O lixo que se encontrava na porta do teatro, em grande parte devido à construção do Elevado, como sugestão da cenógrafa, fora trazido para dentro do cenário como forma de enriquecer a encenação com objetos reais, experimentais, como caixas de madeira, papelões, papéis, latões, terra, sujeira, tudo que pudesse incrementar e somar ao cenário esteticamente agressivo proposto pelo grupo.⁶⁷³ Peixes podres também eram levados e esmagados nos tablados de madeira que compunham a cena, fato que certamente remete às investidas do grupo ao experimentar outros âmbitos sensoriais do indivíduo, pela via do mau gosto, do fedor, como em *Oitica*, da experimentação ambiental, mas aqui, da fedentina (a qual não era tão incomum frente à realidade execrável que alguns corpos e espaços do centro da cidade, pelo abandono, passavam a ter). Uma prática que evidencia outro exemplo do vanguardismo da Companhia, em dirigir-se a outros sentidos dos espectadores, da plateia e mesmo dos atores, não somente ao sentido da visão, o que se coloca como uma aposta na capacidade de imaginação do espectador em construir a cena mentalmente e tirar daí suas próprias considerações.

Pode-se dizer que se trata de um cenário composto por não-objetos, ou seja, por elementos não tradicionais ao campo artístico, não representativos, e que por isso

⁶⁷² Cf. COELHO, Frederico. Op. Cit., 2010, pp. 210-211.

⁶⁷³ Essa era uma forma de questionar essa construção que desagradou e muito não só os moradores da região, como a classe de artistas do *Teatro Oficina*, pois deixaria o lugar sem passagem e comunicação com as pessoas – um viaduto na frente da porta do teatro. Viaduto que até hoje é visto como um problema para o grupo e desde a década de 90 do século passado se tem projetos para retirá-lo da cidade.

apresentam-se ali destituídos de um sentido prévio, o que dificulta uma leitura acabada, já pronta da cena. Soma-se a isso a disposição muitas vezes desordenada desses elementos e a atitude dos atores, durante a encenação, de destruir todo o cenário ao final de cada cena, até não sobrar nada, e tudo ser novamente reconstruído a cada começo. Nesta destruição, ao lançar-se parte do cenário, envolvia-se igualmente o público, que ficava passível de ser atingido (imagem 122).

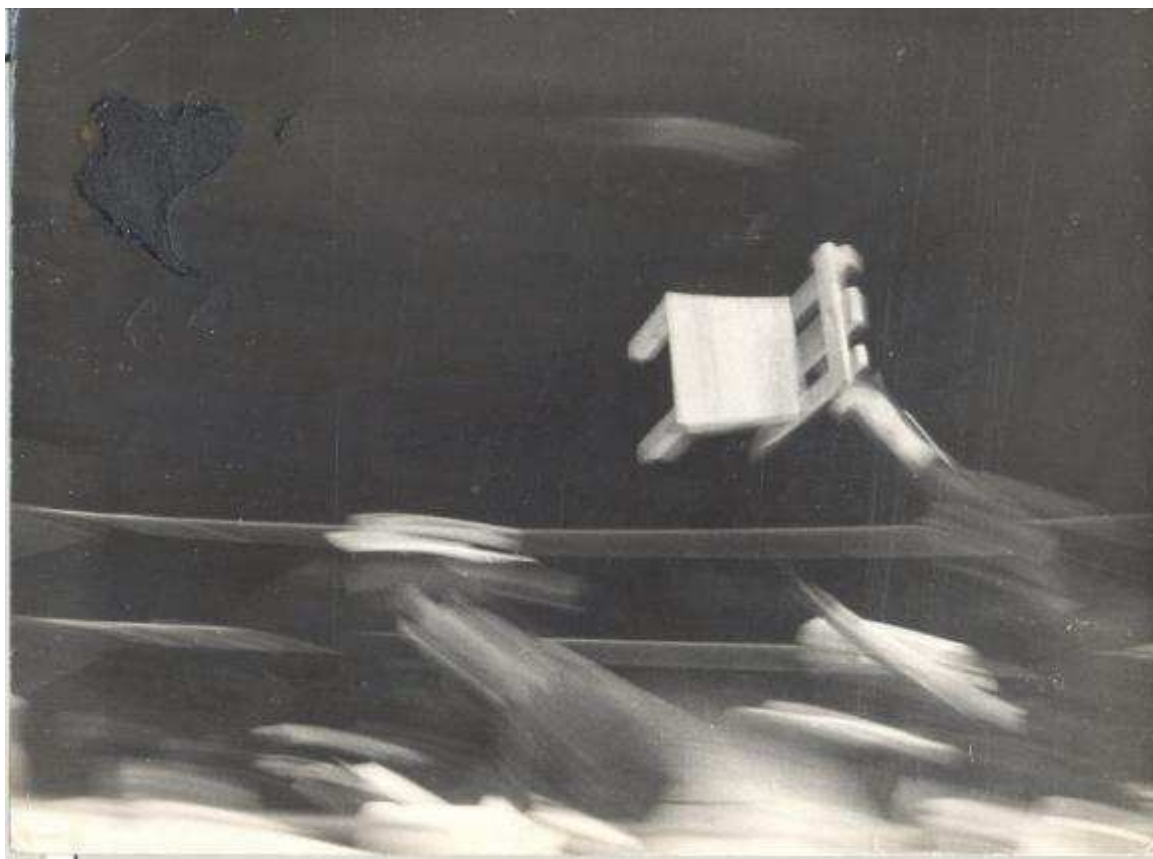


Imagem 122: Imagem que mostra o lançamento de objetos do cenário, sua destruição. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.

Segundo Sábato Magaldi, escrevendo na época, o espetáculo de 1969 levou ao “paroxismo o guinhol metafísico de Bertolt Brecht”.⁶⁷⁴ Para o crítico teatral a montagem do *Teatro Oficina* era composta por características *caóticas*, *herméticas* e “uma possível réplica teatral da alucinação rimbaudiana”.⁶⁷⁵ O crítico conta que o encenador José Celso Martinez Corrêa conduziu “cada 'round' para a ‘destruição de tudo, e móveis e objetos se vão amontoando, nas partes laterais do ringue (voltaram

⁶⁷⁴ Cf. MAGALDI, Sábato: crítica de *Na selva das cidades*. Recorte sem referências, Jornal da Tarde, 1969. Apud SILVA, Armando Sérgio da. Op.Cit., 2008, p. 69.

⁶⁷⁵ Id. Ibid.

as duas plateias convergentes do Oficina), numa imagem de impressionante eloquência”.⁶⁷⁶

É nessa prática experimental que se ampliam os envolvimento entre corpo do ator e objeto, na medida em que ambos, sem distinção, são parte do processo artístico, são integrantes ativos da encenação, como pode se notar nas imagens 123 a 125.

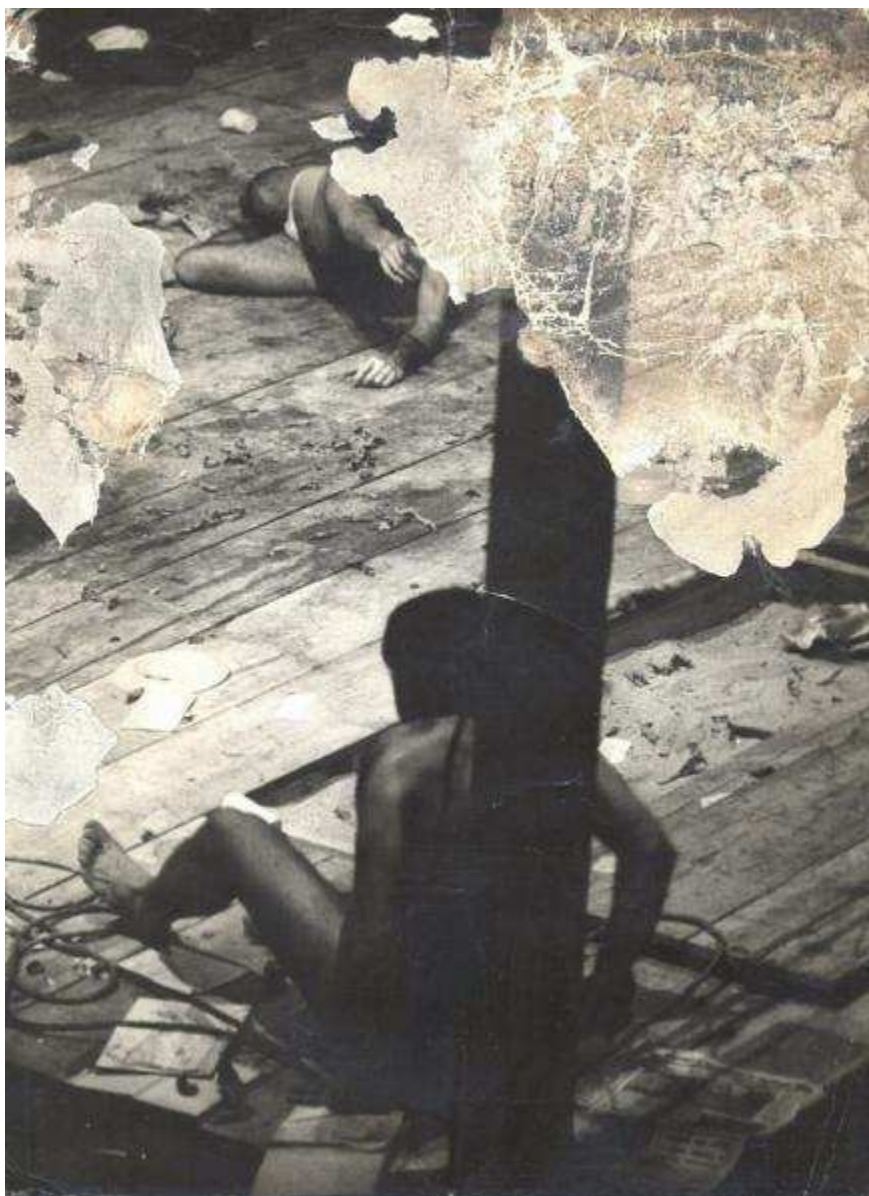


Imagem 123: Um dos embates entre *Garga* e *Shlink*, em que se pode perceber a destruição do cenário, inclusive das cordas do ringue, bem como a presença de muito lixo no palco. Não é possível precisar de que se trata da cena de um ensaio ou de um espetáculo. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.

⁶⁷⁶ Id. Ibid.



Imagem 124: Othon Bastos e Otávio Augusto, em meio ao lixo e aos olhos fixos da plateia. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.



Imagem 125: Nota-se a performance do ator que envolve o cenário de lixo. Encenação de *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.

Aquilo que parecia anarquia era a ruptura, estética e política, que se instaurava gradativamente no grupo. Os objetos, como no caso do peixe podre, contribuem como elementos ativos no sentido de eliminar a barreira psíquica dos atores entre impulso interior e reação exterior. Neste sentido, estabelecendo relações disso com as técnicas consorciadas pelo grupo, nas palavras de Grotowski,

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios.⁶⁷⁷

Como já mencionado, a partir do que se desenvolveu analiticamente no segundo capítulo, na primeira parte da tese, pode-se afirmar que as particularidades de *Na selva das cidades* mostram uma sintonia do *Teatro Oficina*, por via da arte visual de Lina Bo, com as práticas artísticas que se desenvolviam no Brasil e no cenário internacional naquele contexto. Sintonia que tinha como elo pressupostos vigentes, tanto na sociedade, pelo comportamento, quanto no campo artístico, também como elemento central, as corporalidades.

No campo artístico, a nível nacional, cerca de uma década antes o neoconcretismo rompia com o discurso oficial do Movimento Moderno, com a lógica racionalista, defendendo uma cultura miscigenada, e sobretudo valorizando o aspecto intuitivo e de participação do espectador na obra. As propostas artísticas de Hélio Oiticica, emulando o neoconcretismo, mostram-se como exemplo ímpar, as quais, por sua via, exploraram artefatos do cotidiano, muitas vezes de um universo popular, e que só se realizam enquanto obra pela experimentação, seja penetrando (conferir imagem 1), seja dançando, seja vestindo, como se pode observar na imagem 126.

Do mesmo modo, as proposições artísticas de Lygia Clark, que procuram, por exemplo, reativar a sensibilidade, seja pelo estímulo, seja pelo bloqueio às sensações (imagem 127). Trata-se de uma ideia de participar pelo processo, de envolver o corpo não somente como suporte, mas como parte da obra, o corpo que não é mais espectador, mas sim parte ativa do artefato artístico.

⁶⁷⁷ Cf. GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992, pp. 14-15.



Imagem 126: *Parangolé Capa 30*. Hélio Oiticica, 1972. Acervo: Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro).



Imagem 127: *Máscaras sensoriais*, de Lygia Clark, obras que estimulavam a percepção das sensações, ao mesmo tempo em que bloqueavam a visão.

Como analisado no capítulo 2, o elo que se observa entre as categorias tropicália, tropicalismo, experimentalismo, *underground*, marginal, e outras, nas artes de fins dos 1960 e início dos 1970 no Brasil, é a descoberta do elemento corpo, enquanto redimensionamento da experiência sensível, e como linguagem política possível pela arte. Uma descoberta que embasa os sentidos de uma cultura política

libertária, antiautoritária, desviante, e que assume, na prática, um conceito criado para definir certa conotação pejorativa do comportamento em um Brasil 'careta', violento e tecnocrata: o desbunde.

À nível internacional, no que tange principalmente ao visual da cenografia de Lina, é possível tecer relações dos elementos de *Na selva das cidades* a princípios evidenciados pela arte *pop*. A ênfase no emprego de objetos cotidianos, corriqueiros, imagens sobrepostas, como grandes latas de óleo, um ringue de luta no lugar de um palco, pichações com efeitos de sentidos à obra, afina-se com a abertura do *pop* aos lugares-comuns e às banalidades da existência, ao campo do "real". Mas, certamente, o que a crítica e a historiografia costumeiramente mais associam as propostas visuais de Lina Bo, são as referências à *arte povera* italiana.⁶⁷⁸

O termo *arte povera* foi cunhado pelo crítico italiano Germano Celant para referir-se a determinadas obras e artistas atuantes na segunda metade da década de sessenta na Itália que ostentavam particularidades semelhantes. Como o próprio termo *arte povera* [arte pobre] sugere, essas particularidades apontavam para o trabalho com materiais inacabados, simples, sem artifícios e sem manipulação industrial e cuja obra resultante prescindia de qualquer ideal formal.

Consoante Argan, arte 'pobre'

é a que não dispõe de uma técnica própria e não procede a uma seleção de materiais 'artísticos', mas utiliza tudo o que constitui matéria da realidade (panos, tubos, pedaços de madeira etc.) ou nem mesmo utiliza material algum, mas toma como tal o ambiente ou até a pessoa física do artista.⁶⁷⁹

Segundo Perrotta-Bosch, a associação de Bo Bardi à *arte povera* não consiste em uma influência mútua, mas antes na vivência, pela arquiteta e pelos artistas aos quais o termo foi referido, da mesma situação histórica do pós-guerra italiano, a constatação da "degeneração resultante do vínculo entre a filosofia racionalista e o desenvolvimento do capitalismo na modernidade".⁶⁸⁰ Trata-se, como coloca Argan, de uma "crise da arte como 'ciência europeia'",⁶⁸¹ que, para ele, era antes de tudo uma crise moral, que reconhecia a impossibilidade do ato criativo do artista em uma

⁶⁷⁸ Id. Ibid., e conferir também PERROTA-BOSCH, Francisco. A "desformalização" da arquitetura de Lina Bo Bardi. A "desformalização" do MASP. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.165/5063>. Acesso em 25 fev.2017.

⁶⁷⁹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit., 1992, p. 587.

⁶⁸⁰ Cf. PERROTA-BOSCH, Op. Cit.

⁶⁸¹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit., 1992, p. 507.

sociedade que aceitou atrocidades como o genocídio, os campos de extermínio e a bomba atômica, e que, fundamentalmente, evidenciava uma crise “do objeto, do sujeito e de sua mútua relação”,⁶⁸² uma vez que, em uma sociedade industrial, de consumo e produção em massa, parece não terem vez os processos criativos de pensamento e as operações técnicas com os quais a arte criava seus valores e orientava a experiência estética da realidade.

Daí o fato de muitas correntes e práticas artísticas, dentre elas a *arte povera*, direcionarem-se para o informe, enfatizando mais o gesto artístico, e com ele, certamente, as corporalidades. Recusando quaisquer ações que possam conduzir a obra a uma reprodução mecânica, estandardizada, típica do capitalismo, é a singularidade do gesto do artista que produz valor: “renunciando à linguagem para reduzir-se ao puro ato, a arte europeia renuncia à função que tivera numa civilização do conhecimento, que colocava o agir na dependência do conhecer”.⁶⁸³ Se tradicionalmente o objeto único, feito pelo artista, encarnava determinado conteúdo da consciência e da experiência humanas, na sociedade industrial capitalista, que produzia objetos padronizados, em massa e feitos por anônimos, parecia inviável transferir esse valor para aquilo feito pela indústria.

É nesse contexto que se pode compreender o cenário e os objetos cenográficos de *Na selva das cidades*, bem como sua destruição violenta pelos atores ao final das cenas. Tal atitude destrutiva recusa quaisquer associações e a possíveis conversões em mercadoria, impedindo inclusive a reprodutibilidade da cenografia pela fotografia, por exemplo, pois qualquer registro nunca será igual ao anterior. O lixo, os objetos cotidianos e materiais usados no cenário, assim como na *arte povera*, afastam-se de qualquer conteúdo ideal, dissolvendo a separação entre arte e vida, do mesmo modo que o faz a proposta de unir plateia e palco. Esse seria um meio de tornar o espectador sujeito atuante e crítico, capaz de refletir e formar um pensamento próprio sobre o que estava sendo exposto. Deste modo, evitando o ecletismo visual, assim como resistindo ao pensamento de que o teatro é uma combinação de matérias,⁶⁸⁴ Lina aproximava a produção desbundada do grupo *Oficina* ao experimentalismo das produções de vanguarda internacionais no campo das artes visuais.

⁶⁸² Id. Ibid., p. 581.

⁶⁸³ Id. Ibid., p. 538.

⁶⁸⁴ Cf. GROTOWSKI, Jerzy. Op. Cit., 1992, p. 13.

Em um croqui do cenário elaborado por Lina, é possível perceber não somente sua proposta de palco sanduíche, como também, anotadas nas bordas do desenho, as ideias de escritos nas paredes e a sugestão da utilização de caixas e embalagens de supermercados, as quais ela propõe que fossem iluminados por refletores nos intervalos da peça (imagem 128). Pelo croqui nota-se um cenário como obra única, sem divisões, onde o público faz parte da montagem e expressão visual da cenografia, como também fez a partir do enredo e do trabalho de encenação.



Imagem 128: Croqui para a cenografia de *Na selva das cidades*. Lina Bo Bardi, 1969.

Sua proposta de cenário, como pode se notar na imagem, estende-se para além do ringue de lutas não somente mediante as pichações nas paredes, mas também pela presença de uma passarela que uniria o palco à plateia e de duas estruturas arquitetônicas em madeira, uma em cada lateral do palco. A primeira delas, espécie de forca, montada sobre uma estrutura de andaime de construção, à qual se chega através de uma escada e de onde um boneco ficaria pendente sobre a plateia (imagem 129). A segunda consiste também em um andaime por sobre o qual está disposta uma betoneira, por onde vez ou outra durante a peça era lançado cimento, possivelmente conotando à ideia da urbanização de São Paulo, das construções, inclusive porque está próxima à parede pichada “À São Paulo, a cidade que se humaniza”, como se pode observar na imagem 119. Somado a isso, as cordas que a arquiteta propôs atravessam por cima de todo o ringue (originalmente oito no total), e não somente fazem parte do cenário, remetendo muitas vezes a varais ou cabos de energia nos quais encontram-se roupas penduradas, como também são a estrutura de suporte da cenografia, uma vez que servem para pendurar parte da iluminação,

de tecidos cenográficos que caracterizam os ambientes, bem como outros objetos (imagem 130). Como se trata de um palco sem coxia, os elementos que particularizam cada cena eram manipulados por maquinistas do teatro e também pelos próprios atores, o que reforça o aspecto anti-ilusionista da encenação.

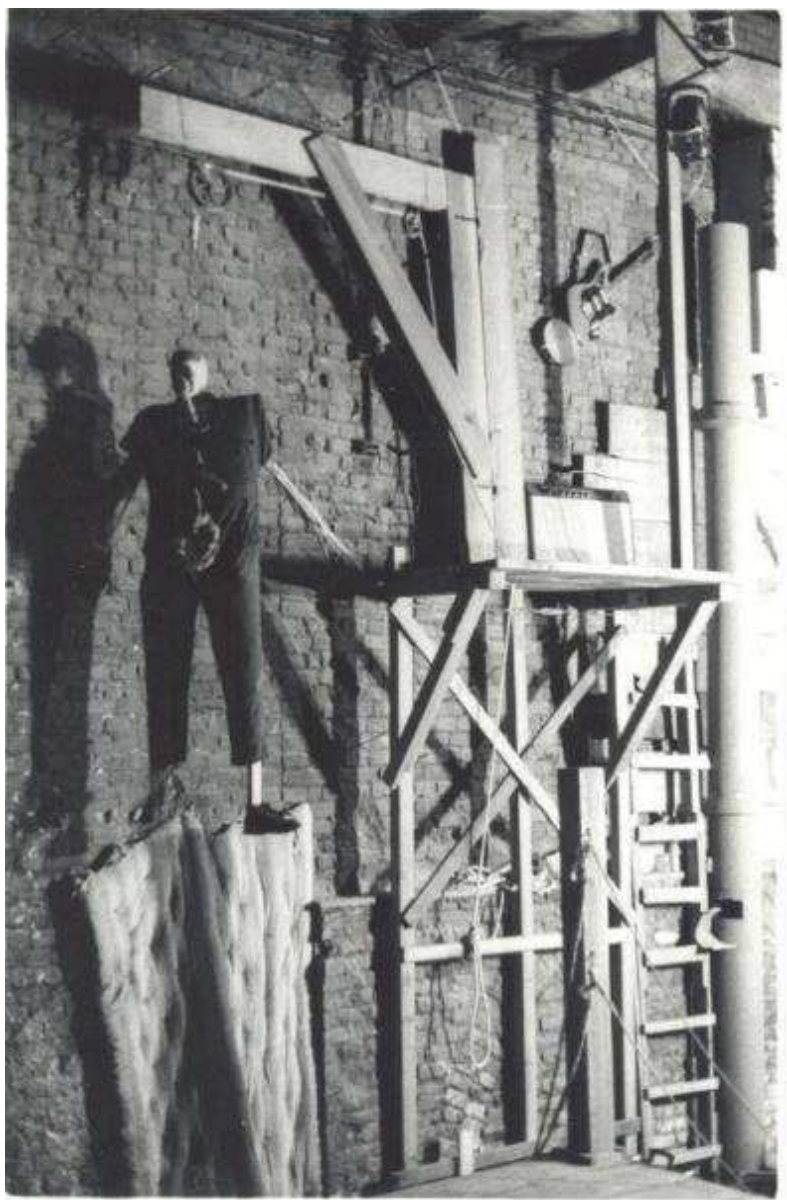


Imagem 129: Estrutura arquitetônica ao lado do palco, sugerindo uma forca, com o boneco pendurado. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.



Imagem 130: Fotografia em que se pode observar parte do cenário com as cordas atravessadas. Provável ensaio. Na selva das cidades, Teatro Oficina, 1969.

Lina desenhou também o mobiliário das cenas, o qual, assim como o palco e as arquibancadas, ela também fez em madeira bruta, para que também fosse destruído. Segundo Carolina Leonelli, a utilização da madeira bruta, material que Lina já vinha explorando em outros projetos seus, adquire

uma força expressiva muito maior devido ao sentido que o próprio texto confere ao material: madeira dos grandes negócios de Shlink, madeira das folhas de papel dos livros de Rimbaud. Está presente na peça a ideia de toda a exploração, miséria e liberdade impregnadas no material bruto, potencialmente transformável pelo trabalho humano. A madeira sem tratamento, bruta, constitui-se no elemento base para a construção das onze cenas projetadas por Lina.⁶⁸⁵

Assim como o palco e as arquibancadas, os móveis também eram feitos com tábuas e peças de madeira, sem tratamento. O desenho é elementar, com encaixes simples e sobreposição das peças, com isso, remetendo antes a um trabalho de carpintaria do que marcenaria, que ressoa em todo o resto da cenografia (imagens 131 a 133). Tal proposta vem ao encontro de pesquisas e exposições anteriores da arquiteta no nordeste acerca do que ela chamou de “pré-artesanato”⁶⁸⁶ – procurando

⁶⁸⁵ Cf. LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. 2011. 210f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, pp. 101-102.

⁶⁸⁶ Apesar de em outros projetos seus Lina ter tido como ponto de partida a valorização do artesanato e da cultura popular nordestinos – cuja utilização, segundo Guilherme Wisnik, ela via como uma estratégia de resistência ao capitalismo industrial, e também como uma operação antropofágica, de atualização do atraso nacional por vias do artesanato e sua transformação em um verdadeiro *design*

escapar a uma visão romântica da arte popular. Trata-se de objetos de uso cotidiano, fabricados manualmente, que viriam do “lixo”, ou seja, daquilo que seria descartado, e que demonstram toda uma inventividade em meio à pobreza e escassez de recursos (imagens 134 e 135).

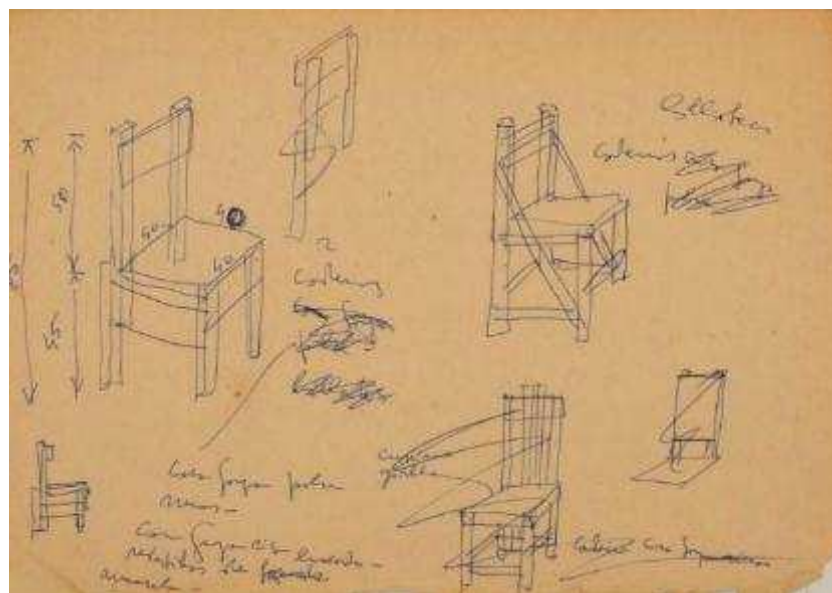


Imagem 131: Croqui para o mobiliário de *Na selva das cidades*. Lina Bo Bardi, 1969.

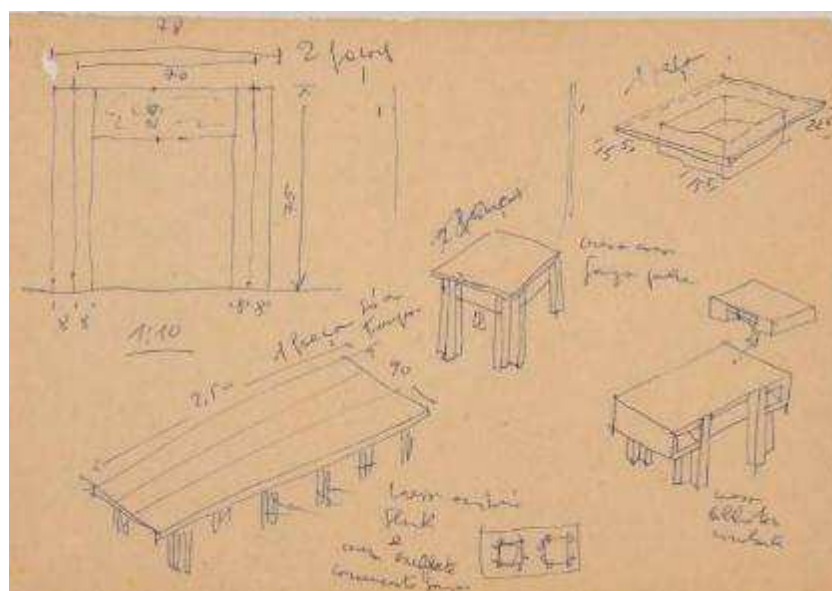


Imagem 132: Croqui para o mobiliário de *Na selva das cidades*. Lina Bo Bardi, 1969.



Imagem 133: Croqui para cena e mobiliário de *Na selva das cidades*. Lina Bo Bardi, 1969.

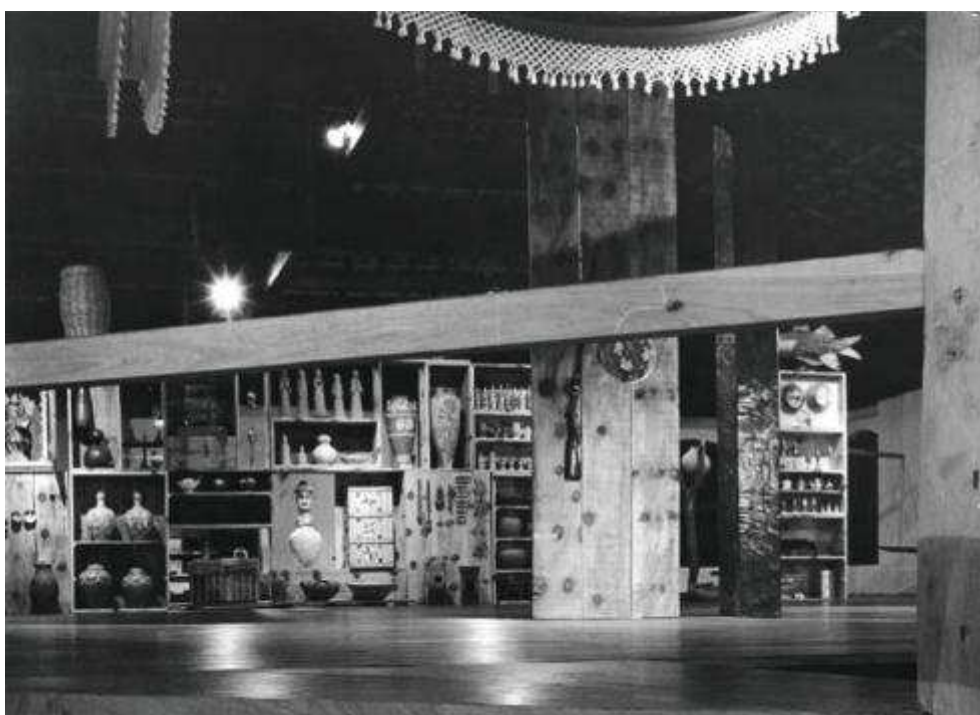


Imagem 134: Fotografia da “1ª grande exposição de arte popular do nordeste”, realizada por Lina em 1963 no Solar do Unhão, atual Museu de Arte Moderna da Bahia.



Imagem 135: Lamparinas feitas com latas de óleo que Lina encontrou no nordeste.

A interação entre arte e vida, obra e público, que se nota na cenografia encontra certo diálogo no projeto museográfico de Lina para as obras do MASP, no final dos anos sessenta mesmo, proposta que recentemente foi retomada pela curadoria do museu. Nela, os quadros são colocados em cavaletes de vidro e expostos no meio do salão, descolados da parede e organizados sem uma ordenação por escolas ou estilos (imagem 136). Ao retirar a obra da lógica sacralizante do “cubo branco” museológico, ao deixar exposto o “fundo” dos quadros, seu verso, pode-se dizer que Lina Bo Bardi dessacraliza o objeto de arte, facilitando a aproximação com o espectador e permitindo que ele tire suas próprias conclusões ao evitar a classificação e separação tradicional dos objetos de arte.

O mesmo sentido pode ser notado se observada a encenação do grupo *Oficina* orientada espacialmente por sua cenografia. Essa espécie de “estranhamento” com o artefato artístico foi buscada também por Brecht em sua peça, no sentido de que o autor alemão situa seu drama fora da Alemanha e em uma época diversa, evitando deste modo, a identificação com o já dado, proposta que vai ao encontro de sua teoria do Teatro Épico.



Imagem 136: Vão expositivo do MASP, com projeto museográfico de Lina Bo Bardi, no qual é possível notar os cavaletes de vidro.

Já no que tange ao figurino, observa-se que, apesar de certa carga realista na expressão de Lina, não há um figurino com “valor autônomo”, como sugeria Grotowski. Se o cenário explorava objetos do cotidiano da encenação, a maior parte das vestimentas propostas por Lina apenas gira em função das personagens e papéis, contrastando atores e personagens. Diferentemente de *O rei da vela*, como notado no capítulo anterior, agora não há máscaras, barrigas postiças, maquiagens, etc. O figurino, sem vida própria, apenas identifica a personagem expressa no texto que se referia, como visto, aos anos 1920, e libera o ator para o seu trabalho de ação.

Para Grotowski, “a eliminação dos elementos plásticos que possuem vida própria [...] conduziu à criação pelo ator dos objetos mais elementares e mais óbvios”.⁶⁸⁷ Para o teatrólogo, deste modo, nega-se um teatro rico, baseado em uma “cleptomania artística”,⁶⁸⁸ que implica em demasiada apropriação dos objetos pertinentes à televisão e ao cinema, o que, em sua acepção, irremediavelmente, faz com o teatro se coloque como inferior.

A aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos tão somente a espinha dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma de arte.⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ Id. Ibid., p. 17.

⁶⁸⁸ Id. Ibid., p. 17.

⁶⁸⁹ Id. Ibid., p. 19.

Nos croquis da arquiteta, por exemplo, o figurino proposto para *George Garga* procura assemelhar-se àquele de um aventureiro, de princípios do século, daí a jaqueta de couro e a boina, peças mais informais, usadas junto a uma camisa branca listrada, gravata de lacinho e calça de algodão listrada ou xadrez (imagem 137). Nada além da roupa, que contrasta personagem/ator. Nenhum artifício. Isso provavelmente porque Lina estivesse procurando uma associação ao desejo do protagonista de ir para o Tahiti, daí a exploração deste tipo de traje, mais descontraído. Inclusive está anotado em seu desenho/rascunho “ver Gauguin, elementos do Tahiti”, em uma alusão ao pintor Paul Gauguin, quem, entre fins do século XIX e princípios do XX, viveu nessa ilha, cuja cultura e natureza exótica serviram de inspiração para muitas de suas obras. É interessante perceber que no croqui de *Garga* há anotado no canto do desenho a proposta de passar as roupas de *George Garga*, do pai e da mãe também, na água sanitária, possivelmente para dar o aspecto de roupa desgastada, pobre.

Para *João Garga*, o figurino é simples, camisa branca sem colarinho, colete, calça marrom e, como se observa em escritos ao lado do desenho, chapéu velho deformado ou gorro e botinas enormes também deformadas, provavelmente remetendo a um homem do campo, grosseiro. Em algumas fotografias da peça, a personagem aparece com suspensórios ao invés de colete, com calças de barras curtas, desajustadas, e um lápis ou caneta atrás da orelha, como se pode observar na imagem 138.

Também *Mãe Garga* aparece nas fotografias com trajes simplórios, do campo, botinas, saia até a canela e lenço cobrindo toda a cabeça, como se pode ver na imagem 138, e apenas muda de figurino na cena do casamento, em que aparece com trajes de festa, como há de se esperar, como pode se notar na imagem 141. À *Maria Garga* são propostos trajes e acessórios femininos tradicionais de princípios do século, vestido com mangas compridas, comprimento até a canela, e vestido de casamento rendado, com mangas, até a canela, e com espartilho (imagem 139). Ambos trajes são possíveis de serem visualizados em algumas fotografias da encenação, como nas imagens 140 e 114. Já o antagonista *Shlink*, nas fotografias da encenação, aparece por vezes com um quimono, em referência a sua proveniência oriental, como se pode notar na imagem 140 e outras já analisadas.⁶⁹⁰

⁶⁹⁰ Também apontando para um item da moda dos anos 1910.



Imagem 137: Croqui para o figurino de George Garga. Lina Bo Bardi, 1969.



Imagem 138: Nota-se nessa imagem o figurino humilde do casal Garga, que se encontra sentado. Foto de ensaio. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.



Imagem 139: Croqui com figurinos de *Maria Garga*. Lina Bo Bardi, 1969.



Imagem 140: Em primeiro plano *Shlink*, de quimono, contrastando com os paletós das outras personagens masculinas em segundo plano, e *Maria Garga*, também em segundo plano. Não é possível precisar se a imagem retrata um ensaio ou um espetáculo. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.



Imagem 141: Cena do casamento. Notam-se espectadores ao fundo, mas não é possível precisar de que seja um ensaio ou espetáculo. *Na selva das cidades*, Teatro Oficina, 1969.

Para grande parte das outras personagens masculinas, como *Verme* e *Gorilão*, por exemplo, Lina propôs paletó e gravata (imagem 142). Em contraponto a essa formalidade, o figurino proposto para a personagem *Jane* é bastante sugestivo, pois remete a uma roupa de prostituta: vestido de renda recortado, meias rosas desfiadas e chapéu com penas de galinha branca (imagem 143).

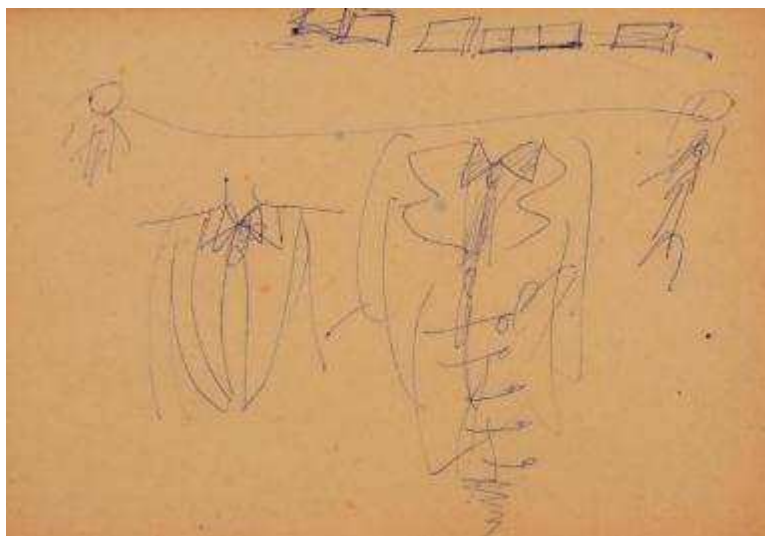


Imagem 142: Croqui com estudo de figurino masculino. Lina Bo Bardi, 1969.



Imagem 143: Croqui do figurino de *Jane*.
Lina Bo Bardi, 1969.

Também em algumas cenas, algumas personagens aparecem semi-nuas, só com trajes íntimos, algo que, apesar de gerar certo estranhamento ao se ter em mente a época em que se passa a ficção de Brecht, expressa, de algum modo, a “total doação”⁶⁹¹ do ator. Protagonista e antagonista, como observado, nos momentos de luta, apresentam-se vestidos somente com o *mawashi*, como se pôde ver na imagem 116 e 125, a tanga oriental de luta de sumô, deixando não apenas o resto do corpo à mostra, como também “a integração de todos os poderes corporais e psíquicos [...] os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de ‘transiluminação’”.⁶⁹²

Do mesmo modo, *Maria Garga* em algumas cenas, provavelmente aquelas em que os diálogos travados se referem a sua condição de prostituta, aparece só de calcinha ou com pouca roupa, como na imagem 108, mostrada anteriormente, ou mesmo despida – na cena da ‘zona’ – protagonizando o primeiro nu frontal no teatro brasileiro (imagem 109). Em tais detalhes, pequenos para a realidade atual, mas até então incomuns – e que rapidamente se tornam comuns – no teatro daquela época,

⁶⁹¹ Id. Ibid., p. 14.

⁶⁹² Id. Ibid., p. 14.

pode-se ver, não apenas a expressão de um teatro de vanguarda, ‘a la Grotowski’, com todas as demais referências que sedimentavam a prática artística do *Oficina*, como também a de uma cultura política que ecoava do âmbito social: o desbunde.

Assim, nota-se que a potência política presente no grupo *Oficina*, no que tange ao visual, está representada por um elo que une a postura de arte de vanguarda, com referências próprias, com a cultura política dos agentes envolvidos: os sintomas do corpo, sobretudo, desviante, presente na liberação de expressões corporais e comportamentais que até então não eram comuns de se ver no teatro e nem na sociedade. Pode-se notar tais expressões na *aproximação com o público*, na relação, no compartilhamento sensorial, no toque que timidamente aparecia nas encenações; nos *gestos violentos*, como aquele em que os atores arremessaram Ítala Nandi do palco ou como quando destruíram o palco – como o próprio chão – (imagem 123); na *relação do corpo com os objetos*, quando estes são peças-chave da performance e da própria cena; na *violência simbólica relativa ao comportamental*, caracterizada pela crítica à cultura dominante, tecnocrata, cristã, monogâmica, heteronormativa; na *teatralidade dos gestos dos atores*, dada principalmente por conta da valorização da improvisação em detrimento à rigidez do drama e do texto, nos *happenings*, nas ações performáticas, na dança, na quebra de barreira entre impulso interno e expressão externa; na *interpretação e expressão do sujeito marginal*, do imigrante, do negro, do maltrapilho, do presidiário, da prostituta, do bandido, do anti-herói; na *expressão da sexualidade*, do nu, na encenação da lésbica, do bissexualismo, do gay, do assexual, do pansexual; da *negação dos cânones em busca de uma relação coletiva*, o que iria levar fatalmente à negação do autor, do diretor, da ideia de instituição teatro, etc.

Um contraste com o que era produzido de forma geral no teatro brasileiro da época, que ainda lembrava a recepção e o consumo como um divertimento de uma classe média, espaço de uma imagem do modo de vida de elite, europeu ou americano, mesmo que em busca de uma revolução burguesa. Neste fim de década ele começa a passar por uma transformação radical, que obviamente imporá resistências. Para alguns, o teatro não era o lugar do mau gosto, do irracionalismo estético ou da fedentina experimental que advinham, por exemplo, das proposições de José Celso e sua trupe, dentre outros grupos que surgiam; para outros, sim. Esse embate é o que dá sentido não só à principal característica da potência política do

grupo, como também ao caráter precursor do *Teatro Oficina* de uma atitude revolucionária que marcou a história e a estética do teatro no mundo.

Como pôde-se notar, buscou-se, neste item, demonstrar as diversas *referências* e singularidades que nortearam a arte experimental do grupo com o trabalho de *Na selva*, em 1969, diminuindo o sentido de uma possível influência que supostamente era recebida passivamente de uma determinada teoria, autor, ou companhia. Referências advindas das estéticas do teatro e das artes visuais, da cultura política, do autor, da cultura visual, entre outras. Isso foi possível por via de uma análise que abordasse os sentidos das visualidades buscados pela Companhia naquele momento, para aquele trabalho artístico. Neste sentido, observou-se aqui a orientação do historiador da arte inglês Michael Baxandall, ao não se buscar compreender os fenômenos das artes por via do conceito de influência, justamente pelo fato de que, nas palavras do autor,

quando dizemos que X influenciou Y, de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa para Y e não que Y fez alguma coisa para X. Mas, quando examinamos um quadro de qualidade ou um grande pintor, notamos que a segunda reação é sempre a mais ativa e forte.⁶⁹³

O Oficina não seguiu uma influência de Brecht, de Grotowski, dos artistas concretos e neoconcretos, mas consorciou e emulou deles todos para transformar o campo artístico e expressar toda a potência política de sua cultura por via da arte. É neste sentido que se observa de perto as várias alternativas que Baxandall sugere como mais apropriadas para se pensar e refletir acerca das coisas da arte, tais como, em suas palavras,

[...] inspirar-se em, apelar a, fazer uso de, apropriar-se de, recorrer a, adaptar, entender mal, referir-se a, colher em, tomar a, comprometer-se com, reagir a, citar, diferenciar-se de, fundir-se com, assimilar, alinhar-se com, copiar ou imitar, remeter a, parafrasear, incorporar, fazer uma variação de, ressuscitar ou fazer reviver, dar continuidade a, recriar, mimetizar, emular, parodiar, fazer pastiche de, extrair, deformar, prestar atenção em, resistir a, simplificar, reconstituir, aperfeiçoar, desenvolver, defrontar-se com, dominar, subverter, perpetuar, reduzir, promover, responder a, transformar, atacar...⁶⁹⁴

⁶⁹³ Cf. BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 102.

⁶⁹⁴ Id. Ibid., p. 102.

Assim, percebe-se, com o adentrar de 1969, uma produção feita a partir de expressões artísticas mais performáticas, bem como uma maior radicalização da imagem das corporalidades, como política, no teatro nacional. Um momento simbólico disso será a vinda em 1970 do famoso grupo estadunidense *Living Theatre* ao Brasil em trabalho com o *Oficina*, tida como marco [meramente publicitário, como se verá] da adentrada no *underground* performático na história do teatro brasileiro. Assim, a no mínimo inusitada recriação a partir dos nortes teóricos de Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, do plasticismo das artes concreta e neoconcreta brasileiras, bem como suas emulações, praticada, no *Oficina*, sobretudo, à luz da teoria antropofágica oswaldiana, ganhará mais um elemento: as proposituras contraculturais de Julien Beck e Judith Malina, as quais se farão visíveis já nos trabalhos posteriores do grupo, em especial, *Gracias Señor*, de produção coletiva, o qual será foco específico do próximo capítulo desta tese.

Capítulo 5. O corpo transgredido. *Gracias Señor*.

A obra *Gracias Señor*, de 1972, foi um trabalho do *Oficina* que trouxe eloquentes sugestões de transformações para o campo do teatro. Tratou-se de uma encenação que chegou ao limite do discurso das vanguardas, que procurou pôr em prática a tentativa de implosão de seu campo, de negar seu conceito, de cunhar o novo e afastar o velho, de romper com a dependência do texto e com as formas tradicionais de construção das personagens, de negar o figurino e o formato do teatro empresa, de transgredir os cânones cenográficos tradicionais, de propor nova relação entre atores, diretor e demais profissionais do teatro.⁶⁹⁵ Todavia, foi uma encenação de vanguarda construída dentro de duas das principais casas de espetáculos do principal eixo comercial de teatro profissional do Brasil (Rio/São Paulo) daquele momento, e que, por este motivo, foi interpretada pela historiografia como uma contraditória tentativa de revolução – da forma e do conteúdo – na produção do teatro.

Nas palavras de Armando Sérgio da Silva, a obra *Gracias Señor* se tratou de

um roteiro realizado coletivamente com poemas e trechos extraídos de fontes diversas. O nome exato dessa criação seria 'Grupo Oficina Brasil em Re-Volição'. *Gracias Señor* seria uma obra em 'Vi-agem', numa referência à própria história recente do Oficina que desembocou no momento de 'querer de novo', do conjunto e de toda população de que o *Teatro Oficina* foi um espelho – o setor mais informado da classe média jovem.⁶⁹⁶

Com *Gracias Señor*, o agora *Oficina Brasil* se encontrava em um autodenominado processo de *re-volição*, um jogo de palavras que traduzia muito o momento de afirmação estética e política do grupo, somada a certa refutação da 'necessidade' de se didatizar a revolução socialista pela arte. Também foi interpretada

⁶⁹⁵ *Gracias Señor* foi uma encenação realizada no primeiro semestre do ano de 1972, primeiramente, em fevereiro, no Teatro Tereza Rachel na cidade do Rio de Janeiro, e depois, em um segundo momento, a partir de abril, no Teatro Ruth Escobar na cidade de São Paulo. Sua ficha técnica foi a seguinte: *Gracias Señor*, criação coletiva dos atores – José Celso M. Corrêa – Renato Borghi; Henrique Maia Numberger – Esther Góes; Maria Alice Vergueiro – Maria Stamini de Arruda; Maria Aparecida Milan – Tony – Analú; Maurício (baixo) – Gustavo (bateria); Luiz Antônio Martinez Corrêa – Márcio; Ana (fly now) – Lina Bo Bardi (espaço cênico); Teresa Bastos (transas) – Reginona (pay now); Cid (rachaduras) – Roque (curto circuito); Góes Borghi (baby) – filme de Mandassaia, do Ebert. Filhos prediletos de São Paulo – em outros programas aparecem ainda os nomes de Martha Arruda, Érico, Cristina, Cleyton Feitosa, Luiz Paulo F. de Andrade, Joel Cardoso de Oliveira. Cf. PEIXOTO, Fernando (Org.) Teatro Oficina. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 23, janeiro de 1982b.

⁶⁹⁶ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 86.

como um *happening*, comum naqueles tempos,⁶⁹⁷ mas acredita-se que há indícios para que não seja observada apenas por esta óptica. Do mesmo modo que é difícil compreender *Gracias Señor* como um projeto de vanguarda dentro de salas de espetáculos, é não menos difícil concebê-la unicamente a partir do conceito de *happening*, já que a obra não esteve tão alheia assim ao elemento textual.

Deste modo, o que se pode notar é que em *Gracias Señor* – fruto de um chamado ‘trabalho novo’ iniciado e colocado à cabo a partir de uma viagem pelo Brasil feita ainda no ano de 1971 – era suprimida, pela primeira vez na história da Companhia, boa parte das formas tradicionais de interpretação cênica que chegaram até o momento no grupo. O polêmico projeto estético e político de José Celso chegava em seu escopo como metateatro em uma ‘nau’, a qual tinha, nas palavras de Armando da Silva, José Celso como “Capitão”,⁶⁹⁸ ao lado “de seu braço direito, Renato Borghi e um ou outro marinheiro”.⁶⁹⁹ Uma viagem que proclamou simbolicamente a morte da Companhia e do teatro comercial, mas que, devido sobretudo à opressão cultural da ditadura, teve um desfecho, por ora, frustrante.

No lugar de um enredo que trouxesse uma estrutura fictícia representativa, a partir de uma fantasia dada ao público, foi apresentada uma ficção como proposta de atuação na realidade, embasada em improvisos e em um compêndio de textos de diversos gêneros literários, que formavam uma trama a qual – como atuação na realidade – procurava propor a modificação do próprio conceito de teatro. Plateia e atores passavam a ser entendidos apenas como atuadores, e, assim, iniciaram uma prática de encenação em que o corpo se tornaria expressão mister da própria linguagem cênica. O corpo passa a ter mais importância como linguagem do que a própria palavra. Pretende-se neste capítulo analisar tanto a obra em si, ou seja, a linguagem que a embasa, e a cultura visual registrada em imagens, quanto a estrutura histórica que culminou com a produção da obra, a qual expressou concomitantemente o escopo e o fim de um projeto estético – que se inicia em meados de 1967 – em que corpo e corporalidades passam a ser linguagem da arte e conteúdo político.

⁶⁹⁷ Apesar de, nos anos 1970, como sugere Patrice Pavis, essa atividade artística baseada sobretudo no *acontecimento*, no *imprevisto* e no *aleatório*, perder o entusiasmo e se prolongar a partir das ideias de *performance* e *teatro invisível*, como explica Renato Cohen, no caso do Brasil, *esses movimentos tiveram expressão num tempo defasado*. Por exemplo, Cohen explica que, no Brasil, a *performance* teve seu *apogeu no início dos anos 1980*. Cf. PAVIS, Patrice. Op. Cit., 2011, p. 191; e COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 134. O conceito de *happening* será melhor trabalhado posteriormente ainda neste item.

⁶⁹⁸ Id. Ibid., p. 83.

⁶⁹⁹ Id. Ibid., p. 83.

5.1 Radicalismo e contradição: uma vanguarda desbundada

Em outubro de 1969, cerca de um mês depois da estreia de *Na selva das cidades* pelo grupo *Teatro Oficina*, a cidade de São Paulo ficaria ainda mais marcada pelas expressões libertárias que pululavam no mundo ocidental das artes. O imaginário de uma suposta “Era de Aquário”⁷⁰⁰ era inscrito nos espetáculos do musical *Hair* a partir de indícios estereotipados do movimento das comunidades *hippies* estadunidenses.⁷⁰¹ A temática do musical trazia discursos contra a guerra, contra o fundamentalismo religioso, contra o controle dos corpos das mulheres, dos gays, discursos que, por sua vez, eram veiculados por meio tanto da linguagem verbal, quanto da linguagem corporal. O momento demandava tanto essa semântica, que as cenas de nudismos em *Hair*, antecipadas, como visto no capítulo anterior, com Ítala Nandi em *Na selva das cidades*, já não eram tidas como tão surpreendentes para o teatro e seu público, com exceção para alguns órgãos do Estado e para parte de seu braço social conservador e moralista.⁷⁰²

Mas, apesar dessa marca deixada na cidade, ou seja, essa anunciação de sucesso de um novo clima cultural no mundo que então era vivenciado, dessas aspirações de uma nova cultura política que gradativamente ‘dava as caras’, deve-se compreender que *Hair* se tratou mais de certa interpretação da indústria cultural de um imaginário do mundo *hippie*, do que a prática política por via da arte. Tratou-se mais de uma expressão estereotipada de um imaginário político à serviço da indústria cultural, do que o reflexo da união entre arte e vida; apesar de conteúdos afins, era uma forma de teatro de que o grupo *Oficina* procurava distância.

⁷⁰⁰ A chamada ‘Era de Aquário’ se trata de uma crença astrológica, baseada em cálculos astronômicos, que diz que, ao se chegar em um novo período astrológico, ou seja, a sucessão da ‘Era de Peixes’, um novo tempo influenciando as relações humanas com paz, amor, democracia e mais humanidade chegaria. Isso ocorreria quando o sol, em um possível equinócio de outono no hemisfério Sul ou da primavera no hemisfério Norte, nascesse à frente da chamada constelação de Aquário, sendo que na ‘Era de Peixes’, acredita-se que o sol nascia à frente da constelação de ‘Peixes’. Segundo essa crença, baseada na astronomia, sempre que passados cerca de 2150 anos, o Sol, no equinócio de outono ou da primavera, dependendo do hemisfério, nasce ante a uma determinada constelação. Assim, alguns astrólogos interpretaram que em meados do século XX se iniciou a tal transição, todavia, segundo Campion, há divergência quanto à precisão do cálculo astronômico. Cf. CAMPION, Nicholas. *The Book of World Horoscopes*. Bournemouth: The Wessex Astrologer Ltd., 1999, pp. 489-495.

⁷⁰¹ A encenação do espetáculo da Broadway *Hair*, de James Hado, Gerome Ragni e Galt Mac Dermot, dirigido por Ademar Guerra e encenado primeiramente em outubro de 1969, no Teatro Bela Vista, no Bixiga, revelaria para a cena nacional atores como Ney Latorraca, Antônio Fagundes, Altair Lima, Aracy Balabanian, Sônia Braga, Armando Bógus, e outros.

⁷⁰² Talvez esse tenha sido o motivo do primeiro nu frontal do teatro feito por Nandi não ter tido tanto impacto quanto pudesse ou deveria, já que, mesmo no cinema marginal da época, tal tendência visual já se fazia presente.

Por outro lado, no ano seguinte à encenação de *Hair*, o teatro brasileiro também seria marcado pela presença da famosa trupe teatral estadunidense *Living Theatre*, esta que, diferentemente do grupo montado para a encenação de *Hair*, trazia consigo a própria *práxis* revolucionária libertária, materializada enquanto comunidade artística de teatro. E essa visita tem uma forte relação com o grupo *Teatro Oficina*.

O contato com o Living Theatre

O *Living* chega ao país no início de 1971, representado pela liderança de seus fundadores Judith Malina e Julian Beck e por uma trupe de cerca de onze agentes, mas vivenciando uma crise interna – muito próxima da vivenciada pelo próprio grupo *Oficina*. Neste momento, ainda era uma das principais referências internacionais da contracultura e dos signos do mundo *hippie* no teatro. Assim, o *Teatro Oficina* assume o papel de anfitrião da famosa trupe de vanguarda, estabelecendo fortes referências estéticas e políticas de então. Mas como se deu essa relação? Para perscrutar tal resposta, é mister um olhar para a trajetória do *Oficina* anos antes.

Como pôde ser notado no capítulo anterior, na ocasião em que o grupo se dispersa com a última encenação de *Na selva das cidades* – já mesmo no ano de 1970 – os atores se dividem e cada um pega um rumo diferente combinando um novo encontro para tentativa de ‘afinação de ideias’. Neste ínterim, deve-se lembrar do fatídico acidente com Ítala Nandi e os possíveis desentendimentos que esse fato causara no grupo. Aparentemente, havia esperança de reconciliação entre os polos representados pelos diretores José Celso e Fernando Peixoto, as duas lideranças conflitantes que dividiam o grupo. Nesta dispersão, observando o movimento dos principais membros do grupo, Fernando Peixoto segue com o *Teatro de Arena* pelo continente (reafirmando sua aproximação com o grupo da Theodoro Baima), Ítala Nandi se desliga e segue para o Rio Grande do Sul em projetos pessoais e José Celso e Renato Borghi tocam em viagem pela Europa. Será justamente a partir dessa viagem para o ‘velho mundo’ que se dará o contato e uma primeira relação entre agentes do grupo *Oficina* com agentes do grupo *Living Theatre*.

Segundo José Celso, teria sido a partir de um convite feito por ele e Renato Borghi, na ocasião dessa viagem e de uma visita feita ao cineasta Glauber Rocha, em Roma, na Itália, no primeiro semestre de 1970 – quando os integrantes do grupo

ainda se encontravam em estado de suspensão após a encenação da peça do jovem Brecht – que os líderes do teatro de vanguarda no mundo decidem realizar a tal visita ao Brasil. Conta José Celso em entrevista no ano de 1972 que,

na casa do Glauber, conhecemos o Pierre Clementi, que logo arrumou uma entrevista para nós com o Julian Beck e a Judith Malina. Chegamos, eles abriram a porta, nós não tínhamos absolutamente nada a dizer.: “O que vocês querem?”, aquele papo furado... Por falta de assunto dissemos: “Vocês querem ir ao Brasil?”. Eles toparam na hora!⁷⁰³

Já Borghi, em sua biografia, relata outra versão acerca de tal convite. Em sua narrativa, o ator não apenas omite a visita a Glauber Rocha, como também o possível encontro marcado com o famoso ator francês Pierre Clementi. Além disso, conta outros fatos acerca do encontro com o *Living*:

Quando Zé e eu chegamos na França, eles [Living Theatre] eram a epidemia do momento cultural, queríamos conhecê-los. Soubemos que estavam hospedados na casa do famoso ator francês, Pierre Clementi. Um dia, no metrô parisiense, me deu na cabeça de irmos visitá-los a pretexto de fazer um convite ao grupo para vir ao Brasil fazer um espetáculo em parceria com o Oficina. Descobrimos o endereço e rumamos para lá.⁷⁰⁴

Nota-se que a narrativa de Renato Borghi, em contraste com a de José Celso, conta outra história e é mais rica em detalhes acerca do encontro. Segundo o ator, teria sido no metrô de Paris que os dois integrantes do *Teatro Oficina* resolveram ir ao encontro dos membros do *Living Theatre*, estes que então estavam hospedados na casa do famoso ator francês. Nesse encontro Borghi relata que foram

recebidos por uma moça muito bonita que se apresentou como Cleópatra, maquiada como rainha egípcia, com os olhos pintados de negro e a boca muito rubra. Fomos introduzidos a mansão Clementi e convidados a sentar em roda. Eu não sabia que estaria condenado a sentar em roda por anos a fio. Fomos apresentados ao casal líder do grupo: Julien Beck e Judith Malina. Tive a melhor impressão dos dois. Eram informadíssimos, liam todos os jornais do dia, ouviam noticiários nas rádios e TVs a cada meia hora e depois selecionavam o que lhes interessava para discutir e esmiuçar em intermináveis reuniões. Eles estudavam muito.⁷⁰⁵

⁷⁰³ MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Don José de la Mancha*. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho e publicada em *O Bondinho*. São Paulo, 29/04/1972. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 170.

⁷⁰⁴ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 178.

⁷⁰⁵ Id. Ibid., p. 179.

Não se sabe o motivo pelo qual Borghi não menciona o possível encontro com Glauber Rocha, já que este não seria um fato a omitir-se. Apesar de José Celso contar sua versão naquele mesmo contexto, em abril de 1972, pode-se imaginar que talvez o próprio José Celso tenha aumentado o fato da referência de Clementi, por Rocha, ao jornalista Hamilton de Almeida Filho, com o intuito de que tais relações fossem ressaltadas. Todavia, é fato que José Celso mantinha relações próximas com Glauber Rocha e indubitavelmente não é de se duvidar acerca das relações tecidas pelo cineasta brasileiro no campo internacional do cinema, já que ele mesmo era um dos principais ícones de vanguarda de seu tempo, em seu campo. Deste modo, é possível que soe até mais verossímil a versão de José Celso acerca do encontro, do que a de Borghi. De todo modo, apesar de tal conflito de memórias definitivamente não muda em nada os acontecimentos que se sucedem, tendo em vista o fato principal: o convite feito por eles e o aceite por parte de membros que representavam o grupo estadunidense.

A versão de Borghi sobre esse encontro e o convite traz um imaginário sobre a percepção de determinadas expressões que aqui, de certo modo, são estudadas. Por exemplo, o fato de se reunirem em roda para realizarem as atuações teatrais (algo que Borghi apreende como uma marca do grupo que seria muito apropriada pelo *Oficina* posteriormente), suas impressões sobre o que acreditava ser as culturas políticas de Beck e Malina, e também, o que ele diz ser seu primeiro contato com a experiência dos psicotrópicos:

Além de serem *marxistas-anarquistas* e pela liberação sexual, eram completamente bruxos, praticando uma espécie de telepatia avançada e uma série de outras práticas que envolviam rituais, mentalizações, mandalas e mais um sem-número de outras técnicas místicas. Durante aquelas horas em que estivemos sentados em roda, foram passando um cachimbinho que exalava um odor muito agradável em sua fumaça branca e delicada. Com o passar do tempo comecei a me sentir muito alegre. Estávamos todos felizes, animados e, sobretudo, gargalhando por qualquer motivo. Era Haxixe. Acho que foi meu primeiro contato com as proibidíssimas drogas. Confesso que gostei bastante. Bem, depois de uma tarde agradável, despedimos do *Living*, deixando no ar um vago convite ao grupo para um possível trabalho conjunto com o Oficina.⁷⁰⁶

⁷⁰⁶ Id. Ibid., pp. 178-179.

As representações do universo da cultura *hippie* do *Living Theatre* relatadas por Renato Borghi são práticas que – pode-se notar, mais tarde, em memórias do grupo paulistano – seriam apropriadas posteriormente pelo *Teatro Oficina*, como modo de se representar socialmente, principalmente nos dois anos seguintes – como será observado. Esse arcabouço hermenêutico seria muito explorado como narrativas que perscrutavam entendimentos acerca dos mistérios da vida – sintomas que se fazem em franca sintonia com o universo de explicações e orientações teórico-práticas que percorreram as proposituras de Antonin Artaud a Jerzy Grotowski, as quais, como visto, orientavam em partes o teatro experimentalista em voga neste contexto.

Sobre essa mesma viagem que Borghi fez com José Celso ao continente europeu, o primeiro relata que, em outro momento, quando se encontravam em Londres, observou com estranhamento alguns jovens, em plena *Picadilly Circus*, de “calças de flanela meio sujas, ensebadas, usadas bem abaixo da cintura, com fitas coloridas amarradas nas cabeças emolduradas por longos cabelos também ensebados, oferecendo uma variedade colorida de drogas alucinógenas”.⁷⁰⁷ O ator ressalta que foi nesse ínterim, junto de José Celso, que percebeu a aproximação de um *Novo Tempo*.⁷⁰⁸

O fato é que o ator Renato Borghi não apenas já vivia esse “novo tempo” no Brasil, há alguns anos antes, como era um verdadeiro agente cultural e interlocutor, em seu meio, dessa nova forma de interpretar o mundo. Mas não se via assim. É curioso o modo como ele se vê fora de uma cultura, não se dando conta de ser um produtor e interlocutor da mesma. Mas é natural que tenha se chocado ao vivenciar o pulular de expressões no ‘centro do furacão’, ou seja, de algo que lhe chegava, de certo modo, ainda muito disperso por via do filtro da repressão cultural – tendo em vista o período de ditadura militar no Brasil naquela época. Tanto Renato Borghi quanto José Celso estavam, naquele espaço e tempo, no epicentro irradiador dos signos de uma cultura política libertária que compartilhava manifestações em comum que envolviam o corpo e o comportamento para o resto do mundo ocidental e ocidentalizado.

⁷⁰⁷ Id. Ibid., p. 175.

⁷⁰⁸ Id. Ibid., p. 175.

Los Lobos, Living e o destaque ao corpo

Assim, passada essa temporada em viagem, depois do convite feito ao *Living Theatre* e da assimilação de todas essas irrupções de signos e expressões das corporalidades no velho mundo – em plenos anos imediatos do pós-maio de 1968 – os dois líderes do grupo *Oficina* ‘voltam para casa’. Chegando a São Paulo, ainda no primeiro semestre de 1970, depois de cerca de três meses da separação dada com a última encenação de *Na selva das cidades* em 1969, Renato Borghi e José Celso se reúnem novamente no bojo da Companhia, com os demais integrantes, com a finalidade de afinar o que seria feito a partir de então. Nesse momento, configurou-se ainda mais a acentuação da coexistência, como sugere relato de Fernando Peixoto, de “dois *Oficinas*”:⁷⁰⁹ um de Borghi e José Celso Corrêa, e outro de Fernando Peixoto e suas ainda pretensões de fusão ao grupo do *Teatro de Arena*.⁷¹⁰

Nesse primeiro semestre de 1970, Fernando Peixoto fica na sede do grupo em São Paulo produzindo juntamente com Gianfrancesco Guarnieri a peça *Dom Juan*, de Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673),⁷¹¹ enquanto o resto do grupo se dirige a Florianópolis-SC com a finalidade de produzir o filme *Prata Palomares*,⁷¹² dirigido por André Faria.⁷¹³ Uma produção marginal, iconoclasta, com resquícios da estética

⁷⁰⁹ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 85.

⁷¹⁰ O qual nesse momento, assim como Oficina, profissionalmente, não vinha bem das pernas.

⁷¹¹ Ou apenas Molière. O espetáculo, em sua primeira versão, estreou em 18 de julho de 1970 com a seguinte ficha técnica, segundo as memórias de Fernando Peixoto (imprecisas com relação principalmente a alguns sobrenomes): tradução de Fernando Peixoto, José Celso Martinez Corrêa e Gianfrancesco Guarnieri. Adaptação Fernando Peixoto e Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Fernando Peixoto. Cenário e Figurinos por Flávio Império. Direção musical, Edú. Assistente de direção: Paulo Goya. Produtor Executivo: Zenaider Rios. Iluminação: Fernando Peixoto e Osmar Roque. Sonoplastia: Zenaider Rios. Contrarregras: Eustáquio. Músicas e letras: Edú, Bobby, Carva, Alexandre, Fernando Peixoto e Lutero Luiz, Músicos: Os Brazões. Intérpretes da versão original: Gianfrancesco Guarnieri (*Dom Juan*); Antonio Pedro (Sganarello); Jofre Soares (D. Luis); Martha Overbeck (Elvira); Cláudio MacDowell (Gusmão e D. Carlos); Lutero Luiz (O Pobre e Sr. Domingos); Paulo Goya (D. Alonso); Tessy Calado (La Ramée); Isa Kopelman (Violeta); e participante do baquete: Cláudio MacDowell, Isa Kopelman, Jacques Jover, Malú Rocha, Paulo Azevedo, Paulo Goya, Sonia César, Tessy Calado, Jeanette Gonçalves. Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982b, p. 21.

⁷¹² Pronto em 1971, *Prata Palomares* foi filmado em Florianópolis e dirigido por André Faria. O filme traz a temática da guerrilha e foi expressamente proibido pela censura. No elenco estiveram Ítala Nandi, Renato Borghi, Carlos Gregório, Otávio Augusto, Elke Hering, Renato Dobal, Carlos Prieto, Paulo Augusto e Elisabeth Kander.

⁷¹³ Filme rodado sob o formato de longa-metragem. Nas memórias de Fernando Peixoto, sob a seguinte ficha técnica: Direção: André Faria; Produção: Marcos Guimarães, Luiz A. Sache, João Guerra; Produtores associados: Ítala Nandi, André Faria, Renato Borghi, José Celso Martinez Corrêa, Fernando Peixoto; Direção de atores: José Celso Martinez Corrêa (no final, Fernando Peixoto); Argumento original: André Faria; Roteiro e diálogos: José Celso Martinez Corrêa e André Faria; Fotografia: Solvy Levy, Rogério Noel, Cláudio Portioli e outros; Cenografia: Lina Bo Bardi; Filmado em Florianópolis; Intérpretes: Ítala Nandi, Renato Borghi, Carlos Gregório, Renato Dobal, Otávio Augusto,

tropicalista, que, segundo Fernando Peixoto, contou com o apoio das autoridades catarinenses.⁷¹⁴ O filme era muito sugestivo para o momento, pois conta a história de dois guerrilheiros presos em uma ilha que é invadida por uma família conservadora estadunidense, a qual impõe então seus estranhos hábitos – o filme explora, a todo momento, uma linguagem metafórica e agressiva contra os símbolos do conservadorismo social. Os dois guerrilheiros passam boa parte do filme buscando chegar à terra prometida ou protegida pelo apoio militar correligionário, Maracangalha. Mas o fato é que, *Prata Palomares*, do ponto de vista financeiro, foi um fracasso, proibido, como era de se pressupor, pela censura, e definitivamente foi um elemento que aprofundou de vez o racha do ambiente de trabalho do *Oficina*.

A encenação de *Dom Juan*, dirigida por Fernando Peixoto, por sua via, do ponto de vista comercial, também passou bem longe do esperado. Fernando Peixoto, aproximando-se dos agentes, e de certo modo, de uma produção ainda próxima do modo de interpretação que consagrou o *Teatro de Arena* nos anos anteriores, novamente comprovou, com *Dom Juan*, que realmente aquele momento estético no mundo do teatro demandava outras formas de expressão. Esgotava-se uma determinada estética realista que ele, nessa obra, sugeria resgatar. E de certo modo, o próprio Fernando Peixoto parece demonstrar saber disso naquele momento, por mais que dividido com esse fato.

Naquela ocasião, Peixoto convida, para uma temporada com o *Oficina*, o grupo argentino *Los Lobos*, um grupo, segundo Rosenfeld, “composto de quatro atores e uma atriz”.⁷¹⁵ *Los Lobos* era um grupo que vinha numa pegada experimentalista muito próxima das propostas de José Celso e do *Living Theatre*, e é interessante o fato de Peixoto se aproximar e convidá-los para produções em conjunto naquele contexto. Pode-se pressupor que tenha sido ou uma tentativa de aproximação com os ideários políticos e estéticos de José Celso, ou mesmo, uma tentativa de demarcar seu território, tendo em vista a compreensão do momento estético do teatro no mundo. O grupo argentino *Los Lobos*, pelo que se pode compreender das críticas do período, era a demonstração da possibilidade da total supressão da palavra no teatro tendo,

Elizabeth Kander, Carlos Prieto, Paulo Augusto, Elk Herins, Kao, etc. (proibido pela censura [...] exibido no Festival de Cannes em 1977 e no Festival de Gramado em 1979). Id. Ibid., p. 21.

⁷¹⁴ Curioso pelo fato de que o filme era um prato cheio para a acusação de subversão naquele contexto, ao trabalhar com a temática da guerrilha urbana e profanar símbolos sagrados do catolicismo. Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 87.

⁷¹⁵ Cf. ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 223.

sobretudo, a linguagem corporal por via da expressão das corporalidades como meio principal de interpretação cênica.

Rosenfeld descreve essa então ‘inérita’ forma de interpretação para o período e para o Brasil, a partir da análise do espetáculo produzido pelo grupo e denominado *Casa 1 hora e 4*. Segundo o crítico, a encenação do espetáculo se iniciava

[...] com aquecimento, longa concentração, exercícios respiratórios, tomada de contato dos componentes distanciados através do olhar e da mútua afinação de zumbidos e movimentos. O espetáculo se baseia quase exclusivamente em movimentação física e expressão corporal, inicialmente ‘fora da casa’, depois dentro dela, que é uma estrutura montada de canos de ferro. O relacionamento psicofísico, de início com os objetos (os canos), depois com os parceiros orgânicos, constitui em essência a ‘peça’ dos Lobos. O uso da voz e da boca, aliás, raro, serve mais para emitir zumbidos, sibilos, uivos, berros murmúrios e cícios – com forte salivação – do que linguagem verbal articulada. De sunga, os corpos vão se autoconhecendo e se tocando, se conhecendo mutuamente, se comunicando, entrando em atrito e se chocando, se reconciliando e solidarizando, num comportamento lúdico que às vezes se adensa em ápices de forte dramaticidade.⁷¹⁶

A narrativa de Rosenfeld demonstra de que forma a atuação do grupo argentino sugere uma nova concepção, radical, de teatro, a qual explorava profundamente a relação entre a obra e o corpo. No âmbito sensorial, o tato passa a ter tanta importância quando a audição e a visão, algo que seria uma máxima a se explorar pelo próprio grupo *Oficina* nas produções posteriores. Rosenfeld ressalta que

[...] o trabalho é sério. Mas para um público não-iniciado no código dessa linguagem contagiada por práticas místicas orientais, psicanalíticas e psicodramáticas – mas própria para a auto-expressão do que para a comunicação com a plateia –, a apreensão se afigura difícil.⁷¹⁷

A relação entre a chegada de *Los Lobos* e Fernando Peixoto, além das impressões da radicalidade do grupo, pode ser apreendida nas memórias de Renato Borghi:

Nessa altura, chegou um grupo – acho que foi o Fernando quem convidou, o culpado foi ele – chamado *Los Lobos*, de Buenos Aires, que chegou em crise. Chegaram em crise e aí diziam: *La dramaturgia esta muerta, el personaje esta muerto, la palabra esta muerta, el teatro*

⁷¹⁶ Id. Ibid., p. 223.

⁷¹⁷ Id. Ibid., p. 223.

esta muerto, tudo esta muerto. Nossa, eu ficava perplexo com aquilo.⁷¹⁸

Apesar disso, Fernando Peixoto parece definitivamente não estar satisfeito com os rumos das coisas naquele momento. *Dom Juan*, de Molière, mostra a impossibilidade de uma possível volta aos preceitos do *Teatro de Arena*. Com tudo isso configurado, o ator passa a ficar mais distante, indicando não querer mais continuar no grupo. Isso fica claro em suas memórias quando diz que

após o último espetáculo da segunda versão de *Dom Juan*, no final de 1970, certo que continuar no grupo seria um confronto diário destrutivo e desgastante, e também inútil, pois teria que, praticamente só contra-argumentar tudo, e as divergências ideológicas agora me pareciam profundas, ou então teria que me submeter a trilhar um caminho que me parecia válido para quem nele acreditasse.⁷¹⁹

E aqui, chega-se novamente ao grupo de vanguarda estadunidense *Living Theatre*. É nesse contexto, cerca de um semestre antes de Fernando Peixoto abandonar de vez o *Oficina* no final dos anos 1970, que chega em São Paulo – como visto, por via do convite feito por Borghi e Corrêa – o famoso grupo experimental. Sua chegada foi registrada em foto como pode se observar na imagem 144.⁷²⁰ Talvez a presença de mais um grupo experimental naquele momento tenha sido a mola propulsora que faria com que Peixoto buscasse abandonar aquela realidade indesejada. Mas ele ainda permaneceria no *Oficina* até o final dos anos de 1970. Essa insatisfação de Peixoto pode ser apreendida em suas memórias:

À princípio reinou entusiasmo, incenso, comida vegetariana e macrobiótica, muita fumaça, elegantes roupas indianas e certa confusão. Os Lobos cedo integraram-se nos ensaios de Don Juan, uma dúvida valiosa para certas ideias e aspectos do espetáculo. O Living assistia quase que diariamente o espetáculo, tinha-se a sensação de que interviriam de um instante para outro. Nesta época senti uma forte atração pela experiência de um teatro feito de improviso coletivo e imagens vigorosas e até surrealistas ou abstratas [...] na verdade sofreu um banho de água fria quando compreendi melhor o sentido do trabalho do *Living*.⁷²¹

⁷¹⁸ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 187.

⁷¹⁹ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 91.

⁷²⁰ Chegaram ao país Julian Beck, Judith Malina e mais oito integrantes.

⁷²¹ Id. Ibid., p. 89.

Fundado no ano de 1947 pelo casal Julian Beck e Judith Malina na cidade de Nova Iorque, o *Living Theatre* é um grupo *off Broadway*⁷²² que buscou a prática do teatro experimental, sendo considerado um dos principais intérpretes do teatro da crueldade de Antonin Artaud.⁷²³ Tornou-se referência do teatro experimentalista, com reconhecimento no mundo todo. O grupo se construiu como um ativista político engajado, levantou bandeira contra a guerra no Vietnã e teve como principais obras *The Brig*, *Antigone* (adaptação), *Misteries*, *Frankenstein*, *Paradise Now*, entre outras.⁷²⁴



Imagem 144: Julian Beck (à esquerda) e Judith Malina, chegando em São Paulo com o *Living Theatre*, 25 de julho de 1970.

Segundo os integrantes do grupo *Oficina*, a Companhia de Beck e Malina chega ao Brasil mergulhada em uma crise interna, algo muito próximo, é bom lembrar, com o que ocorria tanto com o grupo argentino *Los Lobos*, como com o próprio grupo

⁷²² São chamados assim por serem produzidos em Nova Iorque em teatros 'menores', fora da rota da Broadway, distrito do Lincoln, no centro de Manhattan.

⁷²³ Para Virmaux, citando Jacques Lebel, "o único grupo que teve até aqui [1966] coragem de aplicar as ideias de Artaud". Cf. LEBEL, Jean-Jacques, 1966, apud VIRMAUX, Alain. Op. Cit., 1977, p. 245.

⁷²⁴ Cf. TYTELL, John. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. London: Methuen Drama, 1997.

Teatro Oficina naquele período. Borghi, Peixoto e Corrêa, principais líderes da Companhia naquele momento, confirmam que, no começo, a relação entre os grupos foi muito produtiva, mas, depois, algumas desavenças “sérias” começaram a aparecer. Isso pode ser percebido tanto nas memórias de Peixoto – supracitadas em relato anterior – quanto nas de Renato Borghi, que conta um caso curioso de choque cultural sobre a imediata chegada deles ao Brasil:

De repente chega o *Living Theatre* sem avisar. Eles também estavam em crise. Quer dizer, ao invés de uma comunhão internacional de grupos de teatro, tínhamos uma soma de crises. Estávamos sem um tostão para segurar aquela gente. Como é que faz?! Bota na casa do Renato. Pronto! Foram todos para a minha casa, um apartamento de quarto e sala; ficou todo mundo entupido lá e eu e o Zé Celso, de malinha na mão, fomos embora pro Hotel Coliseu, uma maloca que tinha na esquina, lá na Rua Jaceguai. Ficava perto do teatro, Nessa altura, a filha de Julian e Judith, de uns quatro ou cinco anos, começou uma destruição sistemática da minha nova forração do apartamento. A garotinha urinava sobre os tapetes a todo momento. Eu ficava recolhido, mas Zé Celso me explicava que aquilo era um procedimento natural do grupo, ou seja, ninguém poderia ser reprimido em qualquer impulso, principalmente a menininha mijona. O único reprimido era eu. O Zé me dizia: *reprima seus instintos pequeno-burgueses*. Que sacanagem! Era minha casa, meu *Tabacow* comprado a tanto custo.⁷²⁵

Tal crise vivida pelo *Living*, relatada pelos agentes do *Oficina*, é explicada melhor por Rosenfeld de tal modo que se faz um pouco mais compreensível os motivos que levaram Malina e Beck a aceitarem o convite feito por Borghi e Corrêa. Rosenfeld explica que, por desentendimentos internos, a crise no famoso grupo estadunidense configurou-se com seu esfacelamento em três fragmentos na cidade de Berlim, sendo que, depois disso, um deles parte para a Índia, o outro permanece em Berlim com as afamadas produções de *Misteries* e *Paradise Now*, enquanto o terceiro vem para o Brasil. Segundo a crítica de Rosenfeld, mesmo querendo e sugerindo “a revolução sem bombas e sem violência, através da ‘transformação pacífica da consciência’ [...] é sintoma da dificuldade [...] de manter coeso um grupo de individualistas anárquicos”.⁷²⁶

Deste modo, há de se destacar que foi o *Living* de Malina e Beck que desembarca no Brasil. Assim, o que tinha tudo para dar certo, não deu. Fizeram uma ou outra apresentação no país, como no final de 1970 na rua com estudantes da

⁷²⁵ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 188.

⁷²⁶ Cf. ROSENFELD, Anatol. Op. Cit., 1993, p. 222.

Universidade de São Paulo (USP), no *réveillon* para a comunidade de Embu e a tentativa da encenação de *Legado de Caim* em Ouro Preto,⁷²⁷ mas nada formalizado ou aceito enquanto trabalho em conjunto com o *Oficina*. À princípio, segundo a afirmação dos membros do grupo *Oficina*, a ligação entre os grupos ‘não colou’.

O que consta nas memórias dos agentes do *Oficina* é que o grande problema de tal incompatibilidade fora justamente a posição belicosa interposta por José Celso desde o princípio dessa rápida relação. Explicando isso, José Celso conta que,

depois da lua de mel começaram as primeiras discussões, de caráter muito sério, muito formais. As discussões eram diárias. Eles colocavam a coisa assim: ou o Oficina entra na deles ou nada feito. Para nós, o interesse principal era o de analisar esse tipo de relação cultural que tínhamos com eles – essa doença colonial – e jogar tudo isso num trabalho comum, criando com as nossas contradições. O problema é que o Living não assumia: quer queira, quer não, eram americanos.⁷²⁸

A posição de José Celso foi respaldada tanto nas memórias de Fernando Peixoto, quanto nas de Renato Borghi. Para eles, tal posição teria sido a mais apropriada para aquele momento e aquela situação. Segundo Peixoto, “o Living possuía uma postura messiânica, vendo o outro como coisa a ser catequizada”.⁷²⁹ Segundo Borghi, o grupo tinha certo “olhar estrangeiro, [...] imperialismo cultural”.⁷³⁰

O fato é que os relatos convergem no sentido a explicar que a presença do grupo estadunidense gerou certo sentimento de defesa, a partir de um suposto olhar estrangeiro caracterizado por certo desdém “messiânico”⁷³¹ para com um passado tido como tão glorioso no Brasil. Conhecer o *Teatro Oficina* até poderia ser tolerável, já que se encontra à margem do mundo ocidental, agora, ‘chegar em sua casa’ e não querer ouvi-lo, ou sequer reconhecê-lo, definitivamente não foi. O fato é que o *Oficina*, apesar de marginal, não admitiu naquele momento a indiferença do grupo em torno de Beck e Malina.

⁷²⁷ Sobre essa apresentação do Living Theatre no Brasil, Cf. VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71). *Revista sala preta*, Vol. 15, n. 1, 2015, pp. 204-224.

⁷²⁸ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Don José de la Mancha*. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho e publicada em *O Bondinho*. São Paulo, 29/04/1972. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 170.

⁷²⁹ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 90.

⁷³⁰ Cf. BORCHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 188.

⁷³¹ As obras biográficas dos três agentes culturais do Oficina (Borghi, Peixoto e Corrêa), utilizam essa expressão para caracteriza o grupo de Beck e Malina.

Deste modo, para confrontar aquele que adjetivou enquanto “cacique puritano”,⁷³² ou seja, Julian Beck, José Celso arrumou um meio teatralizado e não menos inusitado. Em suas palavras:

Só para provocar, botei um terno *bonnie-and-clyde* que tinha comprado em Londres, em 1968, um terno incrível, que dava aquela pinta de burguês. Fui para reunião com esse terno incrível, só para curtir... e foi “o” escândalo; eles ficaram chocados. Meu deus do céu, eu sou um índio! Não quero me alistar em exército nenhum e muito menos no da “salvação”! Nunca. Meu deus do céu, que pavor!”⁷³³

Armando Sérgio da Silva explica que, “por fim, o grupo americano passa a ver José Celso como um empresário desejoso de ganhar dinheiro à custa deles”,⁷³⁴ tornando ele “o bode expiatório da conjuntura”.⁷³⁵ Fernando Peixoto conta que José Celso tenta formar um grupo alternativo, em paralelo com o *Oficina*, junto de Flávio Império, para um possível trabalho com o *Living*, mas não emplaca. Nas palavras do então diretor do grupo paulista, assim como o *Oficina*, o *Living* “era um grupo marginal, muito de contracultura, se negando a fazer teatro, recusando uma série de coisas e, no entanto, uma equipe caríssima!”⁷³⁶ José Celso fala sobre um aspecto contraditório no grupo de Julian Beck e Judith Malina, já que, em sua acepção, trazia “a tradição de Hollywood ao mesmo tempo em que era *underground*”.⁷³⁷

Com a incompatibilidade de convivência configurada, o *Living Theatre* se dirige para Ouro Preto, em Minas Gerais, reduto da cultura *hippie* no Brasil – como sugere Alessandra Vannucci, “pelo menos em julho de cada ano, por ocasião do Festival de Inverno”⁷³⁸ – onde tenta realizar o trabalho *O legado de caim*. É preso pela polícia local ainda dentro de uma das famosas repúblicas da cidade, depois de uma denúncia anônima ao DOPS. Apesar de soltos em seguida, foram novamente presos, como pode se notar em registro na imagem 145, sob a acusação de porte ilegal de drogas. Tal fato ficou conhecido no mundo inteiro, principalmente após um manifesto de repúdio, assinado em 16 de agosto de 1971 por personalidades como Jane Fonda,

⁷³² MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Don José de la Mancha*. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho e publicada em *O Bondinho*. São Paulo, 29/04/1972. In: _____ Op.Cit., 1998, p. 171.

⁷³³ Id. Ibid., p. 171.

⁷³⁴ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2009, p. 75.

⁷³⁵ Id. Ibid., p. 75.

⁷³⁶ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Don José de la Mancha*. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho e publicada em *O Bondinho*. São Paulo, 29/04/1972. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 175.

⁷³⁷ Id. Ibid.

⁷³⁸ Festival anual de teatro organizado pela Universidade Federal. Cf. VANNUCCI, Alessandra. Op. Cit., 2015, p. 216.

Marlon Brando, Betty Friedam, Mick Jagger, Jonh Lennon, Yoko Ono, Tennessee Willians, John Lindsay, o prefeito de Nova Iorque, entre outros. Vannucci conta que “enquanto aguardavam o julgamento, os dez atores encarcerados na Colônia Penal de Ribeirão das Neves criaram uma peça (Sonhos dos prisioneiros) com a participação dos presos, seus familiares e os guardas.”⁷³⁹ No final de agosto de 1971, os treze membros do grupo foram expatriados do país com base no Artigo 108 do decreto 66.689 de 1970, assinado pelo ditador Emílio Garrastazu Médici.⁷⁴⁰



Imagem 145: Judith Malina e Julian Beck na prisão (detalhe no fato de Malina estar maquiada na cela). Ouro Preto, Minas Gerais, 1971.

O fato é que, apesar de tal incompatibilidade, a relação entre os grupos gerou certa troca de referências estéticas. Se o *Living Theatre* antes mesmo desse contato já referenciava de forma indireta o grupo *Oficina*, com algo que chegava em meio à opressão cultural da linha dura da ditadura, disperso, depois desse contato as referências se faziam patentes – principalmente naquilo que tange à estética e à

⁷³⁹ Id. Ibid., p. 216.

⁷⁴⁰ Dizia o artigo do Decreto: *Art. 108. Em se tratando de procedimento contra a segurança nacional, a ordem política ou social e a economia popular, assim como no caso de desrespeito à proibição especialmente prevista em lei para estrangeiro, a expulsão poderá ser feita mediante investigação sumária, que não poderá exceder o prazo de 5 (cinco) dias, dentro do qual fica assegurado ao expulsando o direito de defesa.* Decreto 66.689 de 11 de junho de 1970 [na íntegra].

prática política. O foco no corpo e na performatividade e o contato com as pessoas ficavam visíveis, além de uma busca por um teatro como ritual. Apesar destes serem elementos que já estavam sendo trabalhados nas proposituras do grupo da rua Jaceguai, foram, depois da passagem do *Living*, um caminho mais claro a seguir-se. Foi depois do *Living* que o *Oficina* começa a buscar por um pretendido *trabalho novo*, encaminhando de vez uma aproximação, agora sem rodeios, entre corpo e obra.

Trabalho Novo

Deu-se o nome de *Trabalho Novo* a uma viagem em turnê que o grupo paulista decide fazer no ano de 1971 com o intuito de angariar fundos para pagar dívidas e realizar uma atividade artística itinerante em diversas cidades do interior do país. Como sugere tal nome, procurou-se planejar a atividade itinerante enfatizando algo novo na produção estética, mas de tal modo que, necessariamente, ficasse amparado financeiramente pelas montagens retrospectivas de sucesso da Companhia. Do mesmo modo, seguindo essa postura de se buscar o novo, o grupo adota outro nome para si, procurando assim se desvencilhar de seu passado recente: *Oficina Brasil*. Mas isso foi em um segundo momento.

Primeiramente, em meio a filmagens e montagens teatrais sem sucesso financeiro, além da posição tomada enquanto anfitriões de grupos, pessoas e ideias desprovidas de qualquer sentido capitalista no teatro, o grupo *Oficina* se encontrou no decorrer do começo dos anos 1970 em um inevitável processo de endividamento. A solução que tiveram? A realização de um festival de montagens retrospectivas – isso sempre teria dado certo até então para a Companhia⁷⁴¹ – para arrecadar dinheiro com montagens de sucesso do passado, como *Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkí, *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, entre outras. O festival se chamaria *Saldo para o Salto*. Sugestivo, já que vislumbravam, juntos – neste momento de início da turnê Peixoto ainda se encontrava no grupo, além de que, ao que parece, ajudou a pensar na realização de um ‘novo projeto’

⁷⁴¹ Como, por exemplo, em 1967 quando precisaram angariar fundos para a reconstrução da sede e encenação de *O rei da vela*.

itinerante a se realizar a partir de então –, um saldo para a construção do tal trabalho novo. Mas as coisas não saíam bem como planejadas.

No que diz respeito à realização dessa turnê retrospectiva, há divergências entre as memórias de Fernando Peixoto e de José Celso Martinez Corrêa. Para Fernando Peixoto, eles teriam pensado juntos em um projeto de reestruturação da Companhia antes de sua saída. Em suas palavras:

Decidimos, depois de infinitas discussões, ganhar tempo e talvez algum dinheiro, reformular a equipe e as cabeças, quem sabe equilibrar as dúvidas e dívidas. Organizamos o *Saldo para o Salto*. Remontamos *Galileu Galilei* e *Dom Juan* (novo elenco). O terceiro espetáculo seria *Na selva das cidades* em nova versão: não chegou a ser realizado. Foi substituído pela decisão de levar o *Saldo para o Salto* para o Rio, mudando o programa tríplice.⁷⁴²

Já na versão de José Celso isso se tratou apenas do começo daquilo que eles chamariam brevemente de *Trabalho Novo*. José Celso não fala em momento algum de uma turnê denominada *Saldo para um Salto*, assim como, curiosamente, não se encontra essa expressão na biografia de Renato Borghi, de 2008. Borghi vê esse início de turnê como uma capitalização necessária para, em suas palavras, “subvencionarmos as experiências de um trabalho novo”.⁷⁴³ Apesar de Borghi e Corrêa não mencionarem em momento algum a expressão *Saldo para um Salto* em suas memórias, o fato é que ela definitivamente existiu.

Peixoto traz ainda outro nome, contando que essa primeira turnê retrospectiva seria para a possível realização da “Utopia” – a “utopia dos trópicos”,⁷⁴⁴ uma viagem pelo país para possíveis novas descobertas. Apesar da versão de Peixoto ser muito condizente com os fatos que se sucederiam posteriormente, o termo *utopia* não é referenciado por nenhum outro sujeito – seja em memórias, seja na bibliografia técnica produzida até então. Saindo derrotados os representativos da condução do grupo, consagra-se nas memórias sobre a viagem a expressão *Trabalho Novo*, como consequência direta de uma primeira turnê denominada *Saldo para o Salto*. Os acontecimentos daquele momento específico seriam narrados da seguinte maneira por José Celso:

A viagem foi no fim do ano. Um trabalho que chamamos de *Trabalho Novo*: uma espécie de reconstituição nossa, que deu origem *Gracias*,

⁷⁴² Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 91.

⁷⁴³ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 196.

⁷⁴⁴ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 93.

*Señor. Esse Trabalho Novo era a Constituição interna do grupo, um código civil nosso, estabelecendo praticamente tudo o que projetávamos fazer dali para frente. As coisas confessadas, as inconfessadas, tiramos tudo do baú, abrimos as gavetas, botamos tudo para fora.*⁷⁴⁵

Armando da Silva, ao tratar desse momento do grupo, conta que “em dezembro de 1970 [os agentes do *Oficina*] empacotaram as três produções e, da Capital paulista levaram-nas para o Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano”.⁷⁴⁶ Para o autor, coadunando com a versão de Peixoto, tratou-se de uma retrospectiva para “angariar fundos de subsistência”,⁷⁴⁷ a qual “chamou-se ‘*Saldo para o Salto*’”.⁷⁴⁸

O motivo mais plausível da omissão de José Celso acerca de *Saldo para o Salto* em suas memórias pode ser interpretado analogamente a sua inadmissível omissão da própria figura de Fernando Peixoto de suas narrativas acerca da trajetória do grupo – principalmente nesse momento o qual ele [José Celso] passaria a dirigir a Companhia sem oposições. Englobar o trabalho feito e denominado *Saldo para um Salto* como fruto do *Trabalho Novo* era conveniente para José Celso, já que a viagem que apenas ulteriormente era denominada de *Trabalho Novo* – quando Peixoto sai da Companhia – foi uma continuidade – mais ou menos projetada – das encenações que o grupo inicia em São Paulo (com Peixoto), estendendo para o Rio de Janeiro (sem Peixoto), bem como, depois, para outras cidades do país (onde aí sim se iniciaram as novas experiências estéticas dirigidas por José Celso).

Destarte, *Saldo para um Salto* se inicia em São Paulo com as remontagens de *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht e *Dom Juan*, de Molière, e, segundo Fernando Peixoto, com uma quase remontagem de *Na selva das cidades*, de Brecht.⁷⁴⁹ É evidente a marca de Peixoto no início da turnê. Em São Paulo, como mencionado, seria o último momento em que Peixoto atuaria como agente do grupo, desligando-se posteriormente tendo em vista todo o desentendimento construído na disputa de poder com José Celso. É neste momento que Peixoto rompe de vez com o grupo que ajudou a construir a partir do ano de 1963,⁷⁵⁰ iniciando então uma batalha no campo

⁷⁴⁵ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Don José de la Mancha*. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho e publicada em *O Bondinho*. São Paulo, 29/04/1972. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 176.

⁷⁴⁶ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 76.

⁷⁴⁷ Id. Ibid., p. 76.

⁷⁴⁸ Id. Ibid., p. 76.

⁷⁴⁹ Não chegou a ser realizada.

⁷⁵⁰ Ano em que chega ao grupo Oficina.

das narrativas com José Celso. Borghi conta sobre um momento que talvez tivesse sido o último grande luxo do grupo:

Fizemos Pequenos Burgueses, fizemos Galileu Galilei, fizemos O rei da vela, que foi até filmado. Acho que foi o último grande luxo da Oficina daquele tempo. Um luxo, porque grandes profissionais vieram todos trabalhar com a gente. Por exemplo, eu tive a honra de ser coadjuvado, no papel de Galilei, pelo meu amigo Raul Cortez que topou fazer o Cardeal Inquisidor. Obrigado! Eugênio Kusnet, meu querido mestre, voltou ao seu papel de Bessemenov em Pequenos Burgueses. Foi a última vez que contracenamos com o mestre. Pouco anos depois, Kusnet foi para sempre.⁷⁵¹

No Rio de Janeiro, acrescentou-se ao rol de encenações de *Saldo para um Salto* a famosa montagem *O rei da vela*, de Oswald, esta que inclusive foi filmada com o intuito de futuramente se fazer um filme.⁷⁵² Desta forma, o chamado *Trabalho Novo*, como uma turnê experimental itinerante, começa a tomar forma a partir daí, quando se estende para outras cidades do país – um adentrar pelo Brasil em busca do contato com o homem brasileiro primitivo. Daí é possível se notar a ainda forte referência oswaldiana que norteava a proposta de desbunde da *Oficina*, principalmente no que tange à valorização do elemento primitivo e autóctone em busca de uma revisão cultural. Esse ‘bárbaro e nosso’, essa ‘formação étnica rica’, somados à ‘riqueza vegetal’, à ‘cozinha’, ao ‘vatapá’, ao ‘ouro’ e à ‘dança’, deveriam ser buscados nessa viagem como motes desse pretendido processo revolucionário que o grupo iniciava no campo do teatro. Uma viagem que procuraria, ao iniciar esse processo de aproximação do corpo primitivo, dar ênfase ao cotidiano e à oralidade, assim como foi sugerido por Oswald de Andrade em seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado no Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, em 18 de março de 1924.

Deste modo, *Saldo para um Salto* acaba na cidade do Rio de Janeiro e daí pode-se dizer que se inicia o chamado *Trabalho Novo*. Dali em diante um processo rápido de radicalização da linguagem cênica amparada em elementos performáticos, em detrimento ao texto e à palavra, começa a tomar forma no bojo das expressões do grupo, apesar de ironicamente ter se dado continuidade, por toda a viagem, às montagens retrospectivas – portanto, ainda presas a perspectivas ilusionistas e a um

⁷⁵¹ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Elcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 197.

⁷⁵² O filme foi filmado naquele ano no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro e finalizado em partes em meados de 1982. Foi relançado em cópia digitalizada nos dias atuais, primeiramente em novembro de 2016, na Mostra Cinema de Invenção do Cine Sesc, em São Paulo, seguindo para outros espaços.

enredo textual – como forma de sustentar tal radicalização.⁷⁵³ Optando então pela denominação *Oficina-Brasil*, o grupo agora defendia não haver mais contratos e salários entre os agentes,⁷⁵⁴ e as pesquisas cênicas dar-se-iam não mais teoricamente ou em livros, mas no contato direto com as pessoas. Essa era a base do sentido do trabalho novo buscado pelo grupo. O roteiro programado para a viagem, segundo Fernando Peixoto, passava por, além do Rio de Janeiro, “Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Salvador, Recife, Fazenda Nova (Nova Jerusalém), Mandassaia, Santa Cruz, Brejo da Madre de Deus, Garanhuns, Caruaru, Natal, Fortaleza, Crato, Joazeiro, São Luís, Belém e Manaus”.⁷⁵⁵

A passagem por Brasília merece destaque, pois foi central para os objetivos do grupo, ou seja, foi justamente lá que surgiu a “primeira experiência”,⁷⁵⁶ em maio de 1971, de efetivo contato sensorial – pela arte – com o público. Foi na capital federal, acompanhado de cerca de dois mil universitários da Universidade de Brasília (UNB), que o grupo teve a possibilidade, além de todas as condições, de realizar a primeira experiência significativa, neste sentido, da turnê. Na imagem 146 é possível se notar um ensaio realizado em um túnel no campus da Universidade.

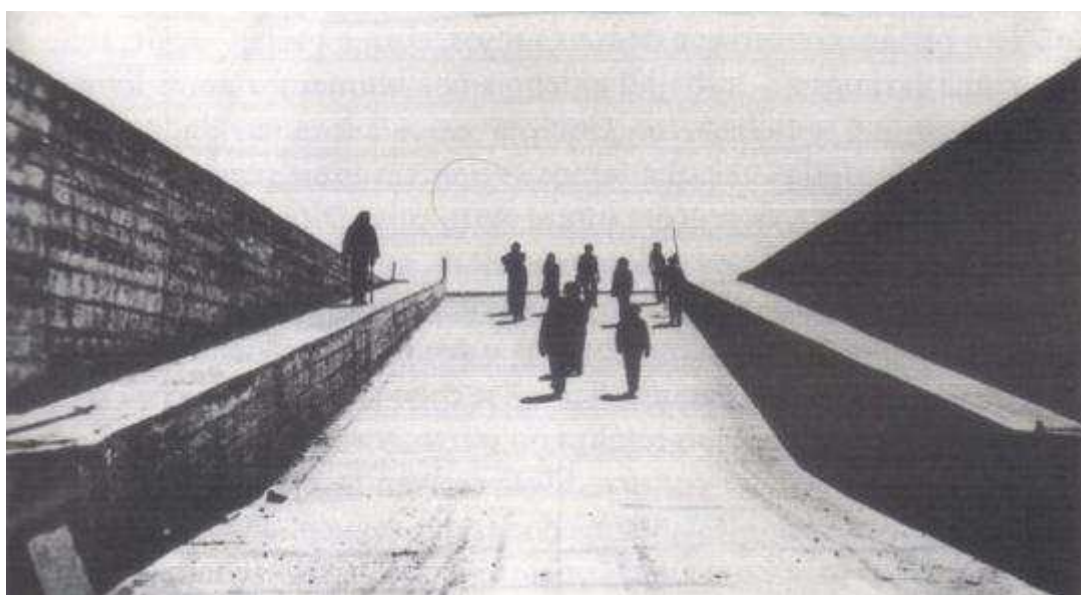


Imagem 146: Saída do túnel da Universidade de Brasília. Imagem que seria ícone do *Trabalho Novo*. Trabalho Novo. Ensaio Silencioso. Oficina-Brasil, 1971.

⁷⁵³ Não foram cessados os trabalhos retrospectivos, em vários momentos essa era a forma de se arrecadar dinheiro. Entretanto é a partir de então que o grupo busca se caracterizar a partir de uma linguagem mais radical.

⁷⁵⁴ Segundo Fernando Peixoto, para a viagem haveria apenas uma atriz contratada, Cecília Rabello. Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 93.

⁷⁵⁵ Id. Ibid., pp. 93-94.

⁷⁵⁶ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Don José de la Mancha*. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho e publicada em *O Bondinho*. São Paulo, 29/04/1972. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 181.

Foi em Brasília que um primeiro norte semântico da produção desse *novo* trabalho seria estabelecido pelo grupo – para além das chamadas ‘tralhas do passado’. As referências sobretudo no messianismo brasileiro – em especial o papel de Antônio Conselheiro a partir da obra *Os Sertões*⁷⁵⁷ –, a ênfase em uma metalinguagem, a relação direta estabelecida com a plateia e a realidade que a circunda, a transformação desta em atuadora (segundo o grupo, cerca de dois mil alunos da UNB), a divulgação com poucas horas de antecedência com cartazes improvisados, entre outras, formariam a base interpretativa deste que o grupo almejava como *trabalho novo*. Assim, a produção de Brasília, seguindo essas referências gerais, foi dividida em sete partes, a saber: I - Assembleia dos mortos – (*representantes do teatro morto perante uma universidade morta...*) em que as pessoas supostamente deveriam se declarar mortas em face à realidade; II - Sintomas de vida biológica – apesar de mortas, o público deveria perceber que ainda havia vida ‘pulsando’; III - Aula de Esquizofrenia – uma prática da noção de que havia vida encarcerada, apesar de pulsante; IV - Divina Comédia – uma prática de viagem ao inferno – em que entravam no túnel da UNB (imagem 143) – protegendo os cérebros; V - Morte – prática de uma nova morte, da lavagem cerebral e (ou) da ressurreição; VI - Sonho – a prática da ressurreição para aqueles que assim escolheram; VII - Lição de Voltar a querer – prática da volta da utopia do sonho, um ponto de partida como re-confrontação; VIII – Te-Ato – a prática de uma relação, de um compromisso, em que, simbolicamente, de volta ao subterrâneo, era entregue aos atores sementes de legumes e frutas aos estudantes – além do bastão (remetendo ao bastão de Antônio Conselheiro) – para que fossem plantadas no solo do campus. Esse norte geral, estabelecido em Brasília, seria a base da encenação do ano seguinte, no Rio e em São Paulo, *Gracias Señor*.

Brasília foi uma passagem tão importante e marcante para os estudos estéticos do grupo que, da mesma forma como seus integrantes mudaram seu nome, também optaram, a partir dali, por trocar o próprio símbolo histórico da Companhia – utilizado como logotipo –, a bigorna. Essa foi deixada de lado, e em seu lugar foi assumido como logotipo uma imagem do grupo saindo do túnel da Universidade de Brasília. Havia uma necessidade de mudança radical nos símbolos identitários do grupo, para

⁷⁵⁷ Esta que seria uma das opções de sucesso que marcaram o grupo mais tarde, no ano de 2002, depois do período de exílio e retomada das atividades.

que estes agora acompanhassem as mudanças radicais que procediam nos âmbitos formal e de conteúdo. Parece, com isso, haver uma necessidade de se apagar o passado para, em sintonia com as novas propostas estéticas, a construção do novo. Pode-se notar o novo logotipo assumido na imagem 147, bem como confrontá-lo com a imagem 146, em que se vê o ensaio do grupo no referido túnel.



Imagem 147: Novo logotipo do grupo Oficina-Brasil em substituição à tradicional bigorna. Representação da saída do túnel da Universidade de Brasília. Trabalho Novo. Oficina-Brasil, 1971.

Depois e além de Brasília, outros lugares também foram espaços de experiências significativas desse novo trabalho, e seriam não menos paradigmáticos para esse processo abrupto de radicalização que se efetivava no espectro de interpretações cênicas do grupo. Em Recife e em Santa Cruz, em Pernambuco, e no povoado de Mandassaia, no interior da Bahia, por exemplo, foram realizadas performances em contato com a população local, que permitem uma compreensão maior da forma como o grupo *Oficina* explorou, fora dos palcos, a união entre arte e vida. Mas, indubitavelmente, Brasília, Santa Cruz e Mandassaia foram os locais onde se efetivaram os trabalhos mais relevantes da turnê, como que arquétipos daquilo que seria levado ao palco no ano seguinte com *Gracias Señor*. José Celso conta que,

a parte mais importante da viagem foi no sertão. Depois de Recife fomos para Nova Jerusalém, passar uma semana. Em troca de comida e alojamento, a gente dava Pequenos Burgueses na Casa da Santa Ceia. A partir de lá, começamos a pesquisar as cidadezinhas em volta. Logo sentimos que o local mais importante na nossa sondagem seria Mandassaia. Nós partíamos em grupo para o reconhecimento de toda a região, parávamos o jipe perto da cidade e entrávamos a pé, em silêncio, íamos para o centro, para a praça da igreja e nos colocávamos ali numa confrontação silenciosa com a população. Nós ganhávamos tamanha força que, de lá, nós irradiávamos, entrávamos nas casas, nas cozinhas... praticamente

invadíamos a cidade inteira, fazíamos a exploração absoluta da cidade.⁷⁵⁸

Na imagem 148 é possível se notar Borghi com os olhos vendados, junto de crianças locais de Santa Cruz, Pernambuco. Nota-se, pela imagem mesmo, uma encenação em que as pessoas na arte eram tão atuadoras quanto os próprios atores. Estava suprimido o ilusionismo. Neste trabalho, os atores apenas conduziam uma relação com a população, uma obra não fixada em um texto (deve-se observar que, como em Brasília, havia um texto base), mas baseada na interpretação de uma fantasia construída *in loco*, a partir da realidade local interpretada.



Imagem 148: Renato Borghi vendado junto de crianças locais, em encenação em Santa Cruz, Pernambuco. Oficina- Brasil, 1971.

Como se pode observar em relato supracitado, José Celso conta em suas memórias como se dava tal processo de criação. Segundo ele, ao chegarem nos locais em que apresentariam, eles partiam então para o reconhecimento da região, e assim, começavam a levantar dados para escrever as encenações.⁷⁵⁹ Ele relata que,

em Santa Cruz, de repente, surgiu outra coisa. Nós fizemos uma experiência: o Renato e a Tessy vendaram os olhos, amarraram as

⁷⁵⁸ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Don José de la Mancha*. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho e publicada em *O Bondinho*. São Paulo, 29/04/1972. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 186.

⁷⁵⁹ Id. Ibid.

mãos e foram para a porta da igreja; todo mundo foi chegando para ver aqueles cegos de olhos vedados e presos. Nós dizíamos o seguinte: os dois só podiam ser liberados – uma coisa bem mística – se cada pessoa trouxesse de casa um retalho e amarrasse um retalho no outro, formando uma corrente.

Santa Cruz vive de costura. Eles recebem fazendas defeituosas da indústria paulista e confeccionam roupas que seguem depois para todo o nordeste. Cada casa é um ateliê concorrendo com o do vizinho, cada casa é um ateliê de costura – incrível. A cidade é como se fosse uma fábrica enorme. Parecia com os romances de Charles Dickens, quando ele conta o começo da Revolução Industrial, onde a própria casa do operário é o seu lugar de trabalho.⁷⁶⁰

Pode-se notar em seu relato o modo como o grupo buscou explorar essa união entre atores e o cotidiano da população local a partir do improvisado, em uma produção corpo-a-corpo de tal modo que, a realidade destes passava a ser parte da brincadeira construída, parte da fantasia que então era encaminhada pelo grupo.

Então uma loucura começou: as pessoas indo para casa, trazendo tiras de tecido e amarrando tiras umas nas outras, mas uma coisa assim de um quilômetro, a se perder de vista...! Inventamos que quem tinha amarrado os cegos era um de nós, um cara fantástico que sempre fazia os papéis de vilão. Quando as pessoas trouxeram as tiras e libertaram o Renato e a Tessy, eles amarraram o vilão num bastão com os tecidos, na frente da igreja, para o julgamento. Ele pedia piedade e nós falávamos em tom de folhetim:

_Clêmcia para este homem!
_Clemência, nunca! |Condenação!
_Clemência!
_Condenação!⁷⁶¹

Mas, curiosamente, segundo o ainda relato de José Celso sobre a interpretação/recepção dos moradores de Santa Cruz que chegava até ele naquele momento, a compreensão deles sobre a obra definitivamente não era a que o grupo *Oficina* talvez estivesse mais esperando. Em suas palavras:

O engraçado é que eles nos viram fazer aquilo e disseram: “Por que vocês não vêm pra cá e empresariam a gente?” Nos viam assim, como capitalistas, empresários; como se uma pessoa viesse de fora pudesse organizar a cidade toda, porque sozinhos eles seriam incapazes.⁷⁶²

Observado isso há de se levantar alguns problemas acerca dos objetivos do referido *trabalho novo* encabeçado pelo grupo na viagem. Nitidamente se tratava de

⁷⁶⁰ Id. Ibid., pp. 186-187.

⁷⁶¹ Id. Ibid., p. 187.

⁷⁶² Id. Ibid., p. 187.

uma aproximação entre arte e vida forçada pelo grupo, ou seja, era o grupo que procurava explorar a realidade local, o cotidiano, fazer com que as pessoas participassem ativamente da produção artística na busca por essa “formação étnica rica”,⁷⁶³ como pontuou Oswald em 1924. Não era o público que procurava a arte, mas a arte que procurava o público. Mas, qual o saldo disso, já que a assimilação da semântica pela população advinha de um interesse escuso – a busca por algo que melhorasse sua situação financeira (algo inclusive visto como exótico pelo *Oficina*)? Não há como não se observar que, de certo modo, estavam fazendo o mesmo que o *Living Theatre* procurou fazer com eles no ano anterior, e que foi motivo de tanta resistência e discórdia, ‘catequizar’ os ‘selvagens’ a partir de aspirações e modos de interpretação da realidade alienígena. Além do mais, há que se destacar que o próprio interesse capitalista da população no *Oficina* era muito parecido com o que o *Oficina* buscou explorar no *Living* no ano anterior, interesse este refutado por Malina e Beck e principal motivo da discórdia entre os grupos naquele momento.

Assim, em julho de 1971, depois de Santa Cruz, o grupo parte para o povoado de Mandassaia, trabalho este que, junto com a experiência de Brasília, tornou-se, das produções da viagem, as que mais norteariam e significariam *Gracias Señor* no ano seguinte.⁷⁶⁴ Do mesmo modo do que foi feito em Santa Cruz, em Pernambuco, houve a busca por se explorar os hábitos, os costumes e cotidiano locais, além de buscar um corpo-a-corpo com a população a partir de um texto mínimo e da exacerbação do processo de improvisação. José Celso conta que Mandassaia era isolada por um rio, segregando-se, por isso, das outras localidades da região. Visto isso, o grupo procurou explorar justamente tal peculiaridade geográfica ante às subjetividades que poderiam ser abstraídas daquela realidade. Nas palavras de José Celso:

Foi o espetáculo mais lindo que fizemos até hoje. O mais bonito, um dos mais elegantes. Era em sete partes. Tínhamos marcado sete pontos em sete locais onde passariam as ações do espetáculo. Mesmo lá onde não pudéssemos ser assistidos pela população nós marcávamos. Isso, entrando logo na cidade, em silêncio, e marcando aqueles sete pontos que intrigavam todo mundo. Chegamos num domingo a tarde, sem termos avisado antes. Arregaçamos as calças, tiramos os sapatos, atravessamos o rio. Chegamos lá pelas quatro horas. Marcamos as sete cruzeiras dos sete atos, baseados em sete ideias sobre os sete usos do bastão. Primeiro a ideia da morte: o primeiro ponto era o cemitério. Morte e ressurreição ao mesmo tempo.

⁷⁶³ Cf. ANDRADE, Oswald. Op. Cit., 2017, p. 21.

⁷⁶⁴ Não à toa, em 1972, utilizaram a descrição das experiências desses dois locais nos programas das encenações para guiar a compreensão dos sentidos de *Gracias Señor* pela plateia.

No primeiro uso do bastão ressuscitávamos, mas cegos. O segundo era o tato. O terceiro, a união: no centro da praça nos encontrávamos. Fiquei no meio da praça com o bastão e todo mundo me tocando... A cidade se encontrava no centro, de tal maneira que, quando todos nós nos encontrávamos segurando o bastão, recebíamos o milagre da visão. União e visão. Depois partíamos para o oposto, a divisão. Dividíamos a cidade anunciando que iria acontecer uma série de coisas, iria haver uma guerra, a cidade seria invadida... Depois partíamos para o uso do bastão como ponte, como contato: era necessário entrar em contato com outras cidades, outros lugares. Utilizamos também o bastão como defesa: ao mesmo tempo em que você constrói a ponte, você não deve deixar entrar qualquer um, você tem que se defender. O último uso era como arma, para destruir o inimigo.⁷⁶⁵

A ideia da *ponte* foi muito explorada pelo grupo, ao ponto de levarem a população a realmente tentar construir uma, de verdade, no rio, com pedras grandes, de modo a procurar atravessá-lo, sem ao menos medir as consequências disso. José Celso, ao narrar fato, parece ter se arrependido do momento em que envolve a população nisso, pelo próprio perigo que tal fato pudesse representar, mas as pessoas se envolvem na ficção de tal modo que se tornaria uma coisa irreversível. O que o grupo desejava com o *trabalho novo*, em Mandassaia, parece ter realmente conquistado. A população se sentia parte do grupo, atadores, sem hierarquia com os atores. Algo inusitado de atuação direta na realidade da população a partir da arte, mesmo que de maneira experimental. José Celso conta que, com o trabalho em Mandassaia, ele se “sentia muito bem, sentia uma comunicação realmente humana, um calor, um contato real com os outros, coisa que não conseguia por outros meios”.⁷⁶⁶ Segundo ele, de modo a narrar a encenação,

no momento da ponte foi uma ligação total, a cidade inteira foi construir a ponte. A nossa primeira ideia era de utilizar um coqueiro. Fomos derrubar um, imenso, que tinha lá na beira do rio. Chegando perto, vimos que ele estava protegido por uma cerca de arame farpado, mas a descontração era tal que os caras estavam prestes a botar tudo abaixo mesmo! Quando sentimos que a barra ia pesar, fomos para a frente da cerca proteger a árvore... Aí perdemos a confiança da cidade por umas boas horas. Até que um cara, o Roberto Duarte, veio de longe rolando uma pedra (não tinha pedra perto do rio). Ele vinha rolando a pedra como um penitente, uma pedra pesadíssima; ele vinha rolando aquilo sozinho e não queria a ajuda de ninguém. A persistência dele foi impressionando todo o mundo. Eu, no meio, já estava desesperado, já estava pronto para desistir.

⁷⁶⁵ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Don José de la Mancha*. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho e publicada em *O Bondinho*. São Paulo, 29/04/1972. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 190.

⁷⁶⁶ Id. Ibid., p. 190.

Falei: 'Não! Realmente isso não dá pé, não tem mais sentido, é um absurdo!' E, de repente, o próprio grupo, todos, as pessoas, todo mundo carregando pedras. Um querendo carregar uma maior que a do outro. Uma loucura! Pedras enormes... Bom, aí saiu! A ponte ia ficando pronta e nós fomos inventando uma cançãozinha e a cidade toda aderiu a canção... Fomos à casa do sanfoneiro, cantamos o começo da canção para ele, ele completou e veio com o acordeão, cantando e tocando. Uma canção de trabalho, que todo mundo começou a cantar... a cidade toda, o acordeonista, um aqui, outro ali, uma coisa maravilhosa! Todo mundo trazendo pedra e fazendo aquela corrente... Ali, a informação do nosso trabalho foi perfeitamente assimilada, compreendida.⁷⁶⁷

Deste modo, Mandassaia foi a última parada da turnê do agora grupo *Oficina Brasil*, apesar do fracassado intuito de um deslocamento maior até Manaus e comunidades indígenas próximas à fronteira com o Peru, e, junto de Brasília, tratou-se das experiências mais significativas da viagem, referências diretas daquilo que se procurou definir enquanto trabalho novo. Depois disso, já “no fim de 1971 a viagem acabou”,⁷⁶⁸ e o grupo volta a São Paulo e começa então a preparação da montagem do espetáculo *Gracias Señor*. Peixoto avalia que, ao regressar, “o grupo perdeu o espírito de comunidade”,⁷⁶⁹ e, em sua acepção crítica, “cada um voltou para sua casa e para seus lençóis”.⁷⁷⁰ É fato que o espírito itinerante acaba ao retornarem à casa, mas também houve sim uma tentativa de se aliar ‘a casa’ com a revolução formal que supostamente alcançaram em viagem: o trabalho *Gracias Señor*.

A turnê, apesar de alguns contratempos, imprevistos e soluções questionáveis do ponto de vista estético e político, foi imprescindível para a guinada radical do grupo nesse início dos anos 1970. Ao procurar abolir as relações empresariais, forçando a integração das pessoas envolvidas no grupo em uma grande comunidade, o *Oficina* enfatiza o corpo, por via da performatividade, como linguagem mesma da arte. Estava colocado em prática o escopo de um projeto que, como sintomas de um processo, buscou o auge da exploração do corpo nas pesquisas teatrais, através da relação direta com o público e suas subjetividades, a partir da fusão entre atores, atrizes e espectadores, sob o único conceito de atadores. Isso será levado a palco no eixo Rio-São Paulo, com *Gracias Señor*, através da busca pela *Re-Volição*.

⁷⁶⁷ Id. Ibid., p. 190.

⁷⁶⁸ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 98.

⁷⁶⁹ Id. Ibid., p. 98.

⁷⁷⁰ Id. Ibid., p. 98.

Gracias Señor

No ano de 1972 o grupo *Oficina Brasil* lança, em março, no Teatro Thereza Rachel, no Rio de Janeiro,⁷⁷¹ e em abril, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, o espetáculo *Gracias Señor*. Tratou-se de uma produção coletiva que procurou sintetizar as encenações realizadas na turnê *Trabalho Novo*, mas agora em palcos de casas de espetáculos do eixo Rio-São Paulo. No Rio, *Gracias Señor* foi apresentada por cerca de não mais que duas semanas, e em São Paulo, não passou de uma. Segundo Edécio Mostaço, o rápido período em cartaz em São Paulo se justifica “dadas as cada vez mais crescentes improvisações do elenco e do público, afastando-se do roteiro entregue à Censura”⁷⁷², uma característica que fez com que fosse, irremediavelmente, “por ela suspenso”.⁷⁷³ Mostaço explica que, com *Gracias Señor*, “efetivamente, mobilizavam-se ali forças criativas de parte a parte, impossíveis de serem contidas em um evento previsível”.⁷⁷⁴ Uma imprevisibilidade inadmitida por parte dos órgãos censores que necessitavam de um roteiro estável para a realização ou não dos cortes.

Deste modo, ao retornarem da turnê *Trabalho Novo*, antes de embarcarem para o Rio, em São Paulo, os agentes do *Oficina* iniciaram uma construção coletiva de um texto compilado das experiências transcritas de encenações produzidas em viagem, buscando enfatizar principalmente certo aspecto ritualístico e messiânico explorados nas apresentações – principalmente no que tange à passagem pelo sertão nordestino. Este ponto foi uma das características centrais que seriam defendidas pelo grupo nesse momento: a valorização da produção coletiva em detrimento da autoria individual.⁷⁷⁵

A construção do texto se fez traçando referências diretas com elementos místicos da história de Antônio Conselheiro, o que pode ser notado, por exemplo, quanto aos usos simbólicos do bastão nas últimas partes da divisão narrativa. A peça, como se verá melhor adiante, também é construída a partir de metáforas políticas com conexões fortes com aquele contexto específico do Brasil. O estar morto,

⁷⁷¹ Segundo Renato Borghi o Teatro Thereza Rachel se encontrava *ainda em construção*. Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 223.

⁷⁷² Cf. MOSTAÇO, Edécio. Op. Cit., 2016, p. 165.

⁷⁷³ Id. Ibid., p. 165.

⁷⁷⁴ Id. Ibid., p. 165.

⁷⁷⁵ Mas isso só viria realmente a se concretizar com a obra *Gracias Señor*.

aprisionado à legalidade, a necessidade de ressurreição, as bolas de *foot-ball* marca ‘Pelé’, entre outras, fizeram parte de uma semântica que procurou, de forma indireta, referenciar a realidade dos problemas culturais daquele período. Um enredo em que se faziam presentes os nortes teóricos de uma cultura política desbundada, como o misticismo, as drogas, a transgressão, o psicologismo, o experimentalismo, a sensorialidade, e outras, ou seja, soluções e explicações próprias para os mistérios ou complexos da vida e da realidade imediata que a circundava.

O elenco envolvido em *Gracias Señor* era o mesmo que, em partes, estruturava-se ao lado de José Celso desde *Roda Viva*, de Chico Buarque – chamado vulgarmente de *coro* –, e que seguiu em viagem sob a liderança de Renato Borghi e José Celso na última turnê do grupo. Lembrando que, após a encenação de *Na selva das cidades*, no ano de 1969, e da dispersão do grupo depois do incidente ocorrido com a atriz Ítala Nandi em palco, como visto no capítulo anterior, aquele novo grupo que vinha se fortalecendo ao lado de José Celso e medindo força com os então chamados ‘representativos’ – os quais estavam, por sua vez, referenciados na presença da direção de Fernando Peixoto – tiveram sua vez.



Imagem 149: Momento de criação do espetáculo *Gracias Señor* no apartamento da rua Humaitá em São Paulo. Da esquerda para a direita: (não identificado), Renato Borghi, Aurélio Aramama, Zé Celso, Henrique Maia Nurmberg, Roberto Duarte, Esther Góes e Maria Alice Vergueiro. Oficina-Brasil, 1972.

Armando Sérgio da Silva lembra que esse novo grupo teria se fechado a partir dos indivíduos que ficaram na Bahia,⁷⁷⁶ e tinha como base, dentre outros, Tessy Calado, Samuel Costa (Samuka) – o mesmo do incidente com Nandi em 1969 –, Eugênia Moreira, Roberto Duarte, José Celso, Rogério Noel, Henrique Nurmberg, Evaldo Cunha, Renato Borghi, Flávio Cavalcanti, Esther Góes, e Walquíria Mamberti.

Formado então com essa base, agora norteadora no que tange às ideias cênicas, o grupo construiu uma montagem sem autoria de texto e sem direção – apesar de que não dá para evitar de se notar o papel de liderança que José Celso Martinez Corrêa possivelmente exercia naquele momento sobre os outros atores e atrizes (seja pela diferença de idade e experiência, seja por ser, juntamente de Renato, membro fundador e principal cabeça da construção desse novo *Oficina*).⁷⁷⁷ Tais características enfatizavam a busca, mesmo após o fim da viagem, por se eliminar a estrutura de um teatro empresa, pelo menos em tese, já que isso, como se verá, acabaria se tornando contraditório em diversos pontos ante às práticas que eram adotadas naquele momento. E tal busca aponta para uma relação estabelecida dois anos antes com o grupo estadunidense *Living Theatre*. Apesar de ter sido, como visto, uma relação não muito amistosa, pode-se afirmar que *Gracias Señor* consagra a conexão estabelecida entre os dois grupos. As semelhanças entre *Paradise Now*, trabalho de sucesso do grupo estadunidense, e *Gracias Señor* foram, inclusive, notadas pelo próprio público nas encenações de São Paulo, como apontou Sábato Magaldi em sua crítica à montagem naquele contexto.⁷⁷⁸

A prática artística do *Living Theatre*, assim como seria *Gracias Señor* do *Oficina*, foi construída subdividida em partes, mais especificamente oito, e é possível encontrar inúmeras relações entre os trabalhos em diversas passagens. Apenas para exemplificar, os pontos de contatos mais evidentes entre as obras, como bem demonstrou Armando Sérgio da Silva, podem ser confrontados na Tabela 02:

⁷⁷⁶ Na ocasião do *Trabalho Novo*. Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 196.

⁷⁷⁷ É consenso na historiografia que neste momento o grupo tinha tudo para ser considerado a maior Companhia profissional de teatro do país, não apenas por conta de seu *status* histórico, mas também pela visibilidade, estrutura, relações nos meios artísticos e estatais de regulação da cultura e agentes envolvidos. Mas definitivamente José Celso, Renato Borghi e seus novos agentes não quiseram assim. Nas palavras de Armando Sérgio da Silva, antes mesmo da viagem do grupo pelo Brasil em busca de seu proclamado trabalho novo, lá pelos fins dos anos 1970, do *Teatro Oficina de Pequenos Burgueses* e de *O Rei da Vela*, só restava, em dezembro de 1970, José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi. *Haviam destruído o teatro institucional, de bilheteria, para não continuarem sendo a maior companhia profissional do país e, com ele, a parte do grupo que com ele não podia entender tal destruição. A agonia estava chegando ao seu desenlace*. Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 196.

⁷⁷⁸ Cf. MAGALDI, Sábato in SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 212.

Tabela 2 – Comparação entre *Paradise Now* e *Gracias Señor*⁷⁷⁹

<u>Living Theatre</u>	<u>Oficina-Brasil</u>
VIII – Ritual do Tu e Eu;	I – Confrontação;
VII – Ritual das novas possibilidades;	VII – O novo alfabeto;
VI – Ritual das forças opostas;	II – Aula de esquizofrenia;
V – Ritual de viagem;	V – Sonhos de Ressurreição;
I – O Ritual do Teatro.	VII – O “Te-Ato”.

Deve-se perceber, entretanto, que, apesar desses pontos de contato não serem frutos do acaso, tendo em vista principalmente o encontro entre os grupos anos antes, também não se pode chegar à conclusão de que ocorreria um plágio de ideias. Se o *Oficina* vinha perscrutando até então um sentido ou uma ideia de comunidade com a chamada trupe do “coro”, o *Living Theatre* era o exemplo maior desse formato. O *Living Theatre* já era considerado um grupo consagrado e com visibilidade à nível internacional, reconhecido justamente por estar mergulhado no rompimento com o teatro empresa, imerso nos signos de um teatro experimental, na revolução pela arte, na performatividade, sob a égide do *underground*, coisas que dialogavam diretamente com o momento do *Oficina*. O chamado *Teatro-Revolução* do *Living* era um cânone de teatro de vanguarda difundido e assimilado no mundo do teatro, anárquico e orientado a partir da lógica da revolução não-violenta, embasado nos escritos de Antonin Artaud e com ênfase nas práticas de improvisação, participação do público e de ocupação e realização nas ruas. Esse foi um modelo seguido de perto pelo grupo *Oficina*, construído, sobretudo, a partir das experiências e estudos da turnê *Trabalho Novo*.

Assim, o grupo da rua Jaceguai lança seu espetáculo no eixo Rio-São Paulo, fruto direto das experiências cênicas da última turnê que fizeram, das referências assimiladas com o contato com o *Living Theatre* e da teoria literária oswaldiana, principalmente no que toca à valoração do homem primitivo e à propositura de revisão cultural. Quanto ao embasamento no *Trabalho Novo*, nota-se que isso era assumido nos próprios programas dos espetáculos, como pode se ver no programa do Rio de Janeiro (imagens 150 e 151), a partir de texto referencial para o público. As experiências obtidas tanto em Brasília quanto em Mandassai foram elencadas pelo grupo como centrais para a compreensão do sentido da criação da obra *Gracias Señor*.

⁷⁷⁹ Id. Ibid., p. 212.

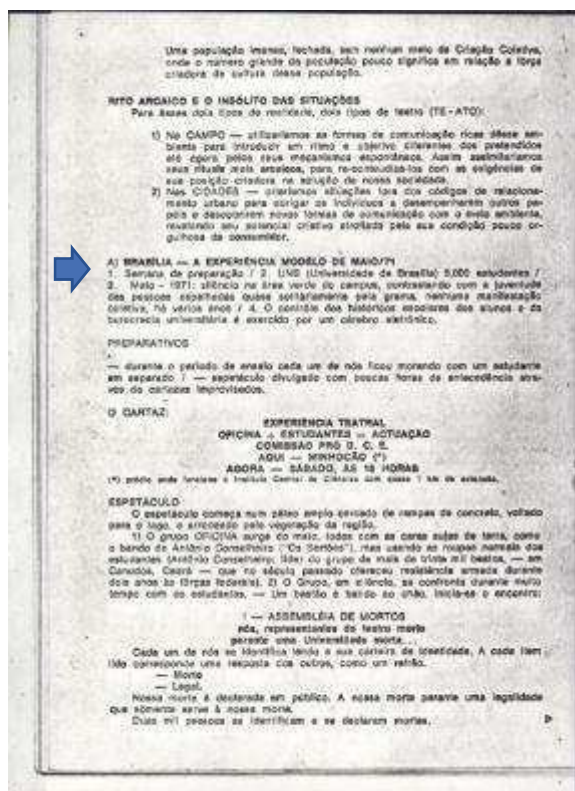


Imagem 150: Página do programa do espetáculo *Gracias Señor* no Teatro Tereza Rachel. Oficina-Brasil, 1972.

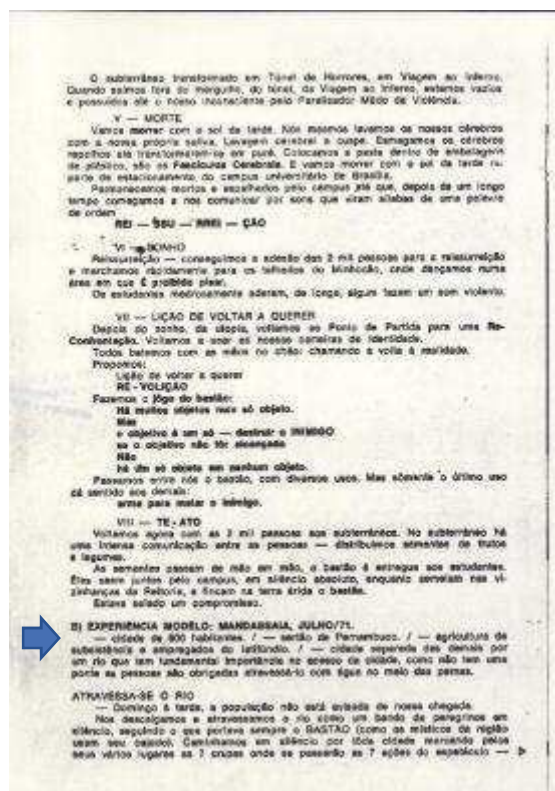


Imagem 151: Página do programa do espetáculo *Gracias Señor* no Teatro Tereza Rachel. Oficina-Brasil, 1972.

De modo geral, o trabalho tinha como base uma apresentação em sete cenas ou partes e deveria ser desenvolvido em no máximo dois dias de apresentações, a saber: *Confrontação*; *Aula de Esquizofrenia*; *Divina Comédia*; *Morte*; *Ressurreição dos Corpos*; *O Novo Alfabeto*; e, por fim, *Te-Ato*. Apesar de se tratar de certa amálgama das apresentações de Brasília e de Mandassai, deve-se ter em mente que o texto se tornava, como observado por Mostaço, muito variável, tendo em vista a ampla margem para improvisações e saídas do roteiro. Assim, o sentido da obra se forma a estruturar uma aula de ensinar o público a atuar, de tal modo que, nas palavras de Armando Sérgio da Silva, “a divisão entre vida e teatro era abolida”.⁷⁸⁰ Deste modo, a própria ruptura com uma estrutura formada por atores profissionais, se levada em conta a própria semântica da arte que era ofertada e produzida, era suprimida a partir da obra coletiva *Gracias Señor*. Algo que, de certo modo, era perscrutado ideologicamente pelo grupo. Nesses pequenos detalhes, a noção de comunidade, buscada desde anos anteriores, de algum modo, com *Gracias Señor*, passava a tomar forma.

⁷⁸⁰ Id. Ibid., p. 206.

Mas, enquanto em alguns aspectos tal carácter ficava evidente, em outros isso parecia não fazer muito sentido. A principal crítica ao grupo gira em torno do aprisionamento do espetáculo dentro de uma casa de espetáculos, com bilheteria, etc. Neste ponto, Armando Sérgio da Silva justifica tal contradição, ao comparar o que fora feito no *Trabalho Novo* com *Gracias Señor*, explicando que

[...] havia todas as condições para que o *Trabalho Novo* se realizasse satisfatoriamente em Brasília, o mesmo não podia ocorrer com relação ao *happening* *Gracias Señor* em São Paulo e no Rio de Janeiro [...] A contradição se iniciou no momento em que se tentou produzir um acontecimento novo, longe das propostas do 'teatro-instituição', algo que não mais se chamaria teatro, dentro do espaço tradicional do edifício teatral. Como se isso não bastasse, com bilheteria e divisão em duas partes rígidas. O *happening* não se mantém dessa maneira [...] Além do mais, escolheu-se, no Rio de Janeiro, o teatro Tereza Rachel, em Copacabana. Em São Paulo, o Teatro Ruth Escobar, segundo o próprio José Celso a Meca dos espetáculos da vanguarda estrangeira (O Balcão, por exemplo). Finalmente, a Censura viria colaborar para o seu fechamento no meio intelectual, seu hermetismo portanto, e sua proibição.⁷⁸¹

Acredita-se que a crítica de Armando da Silva faz sentido em partes, já que a proposta do grupo era, além de explorar o improviso e o contato com o povo, romper de vez com o modelo teatro/empresa. E como *Gracias Señor* se fechava dentro de casas de espetáculos, cobrava ingresso e participava das instâncias do campo artístico, isso se fazia impossível ou ao menos questionável. Mas, acredita-se que um ponto primordial na análise de Silva deve ser revisto: *Gracias Señor* não deve ser visto como um *happening*. Partir da premissa do autor é constatar que *Gracias Señor* foi uma produção *natimorta*, e é evidente que não se configurou assim.

Gracias Señor foi construída coletivamente a partir de um texto e preparada para o palco, levando em conta o processo de improvisação, apesar da contradição que isso pode envolver. Tem um roteiro a seguir, além de significados muito claros e metáforas ao contexto pertinentemente exploradas. O improviso que extrapola a produção faz parte das proposições de vanguarda do grupo. Assim, acredita-se que não se pode colocar como sinónimas as ideias de teatro experimental, que explora o público e a improvisação, e o que se entende por *happening*. Neste sentido, observa-se de perto o que foi colocado por Patrice Pavis ao procurar conceituar *happening*:

⁷⁸¹ Id. Ibid., p. 211.

Forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um “modo de usar”) e que propõe aquilo que ora se chama acontecimento (George BRECHT), ora ação (BEUYS), procedimento, movimento, performance, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante [...] Como escreveu Michel KIRBY, um dos melhores teóricos do *happening*, é ‘uma forma especificamente composta de teatro, na qual diversos elementos não lógicos, principalmente uma maneira de representar não prevista antecipadamente, não organizada dentro de uma estrutura compartimentada’.⁷⁸²

O que parecia se fazer patente na obra era uma procura intermitente por se representar inovações. Enfatizava-se inúmeras tentativas de se instaurar ‘o novo’, em diversos aspectos, seja quanto à montagem, seja no modo de reapresentação ao público. Por isso a busca por um novo nome, um novo símbolo, novas propostas estéticas dentro mesmo do teatro experimental, algo que, na prática, não era muito eficaz. Tal busca intermitente pela *inovação* no modo de se representar se deve sobretudo à tentativa de se apagar um passado recente que ainda era muito marcante para o grupo, ou seja, seu passado engajado. O ator Renato Borghi, por exemplo, conta em suas memórias que

o lançamento [de *Gracias Señor*] foi uma loucura! Para *innovar*, não queríamos dar entrevistas de óculos escuros, *blazer*, falando coisas inteligentes. Eu não podia imaginar que, nos dias de hoje, a coisa ia piorar muito, porque agora a maioria das entrevistas é feita por telefone. De qualquer forma o que aconteceu foi que combinamos entregar em frangalhos na redação do JB, o *Jornal do Brasil*, que era o máximo da comunicação cultural da época, e morrer em cima das mesas dos jornalistas! Eles se revoltaram: *Sai daí, está me atrapalhando, eu tenho que entregar minha matéria até as cinco da tarde, pelo amor de Deus! Que história é essa? Para com isso!* E o cara, na mesa de que em morri, falou assim no meu ouvido indefeso de morto: *Renato, francamente! Você é o Rei da Vela, você é o Galileu Galilei, você é o fundador do Oficina, Por que está fazendo esse papel de moleque deitado aqui na minha mesa?* Fiquei um defunto rubro de vergonha, completamente rubro, com vontade de sair correndo.⁷⁸³

Nota-se que essas *inovações* eram gradativamente, ou deixadas de lado, ou mantidas apenas enquanto retórica de um momento artístico efêmero adotado e que demandava isso. Por exemplo, já mesmo no Rio de Janeiro, como pode se notar na

⁷⁸² Cf. PAVIS, Patrice. Op. Cit., 2011, pp. 191-192.

⁷⁸³ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Elcio Nogueira. Op. Cit., 2008, pp. 223-224.

imagem 153, o grupo não é identificado no cartaz pela sua nova nomenclatura assumida, *Oficina Brasil*, mas apenas pelo nome *Oficina*, além de ser referenciado justamente pelas peças de sucessos retrospectivas que, então, naquele momento, eram tidas por eles como – ao menos retoricamente – fardos a se carregar ou, como diziam, “tralhas do passado”. Já em São Paulo, o novo nome [*Oficina Brasil*] é identificado, mas, ao invés do novo logotipo do túnel (presente na capa do programa [imagem 154]), foi utilizado como símbolo o ‘antigo’ logotipo da bigorna (imagem 152). De certo modo, o fardo do passado era aquilo que ainda os sustentava financeiramente, como foi também, como visto, durante praticamente toda a viagem do *Trabalho Novo*. Quanto ao cartaz analisado, certamente pode ter sido fruto de uma jogada de *marketing* para o espetáculo, já que, além de ser difícil se afastar de imagem tão consagrada, era não menos conveniente.



Imagem 152: Cartaz do espetáculo *Gracias Señor* no Teatro Ruth Escobar. Sala Gil Vicente. Detalhe para os patrocínios conquistados para as apresentações. Oficina-Brasil, 1972.



Imagem 153: Cartaz do espetáculo *Gracias Señor* no Teatro Tereza Rachel. Detalhe que no cartaz o grupo é identificado como apenas Oficina. Oficina-Brasil, 1972.

No cartaz do espetáculo do Rio de Janeiro (imagem 153), observa-se também o anunciar de uma montagem que seria supostamente construída *sem palco e plateia*, ou seja, pela primeira vez na trajetória do grupo a quebra do ilusionismo cênico era

de fato assumida para o público. Já no cartaz de São Paulo, na imagem 152, apesar de se falar em *Re-volição*, o que, como um trocadilho para com *revolução*, era muito eloquente para aqueles anos de ditadura e guerrilha armada no país, nota-se, além da volta do símbolo da bigorna como identidade principal do grupo, curiosos e diversos patrocínios, dentre eles, o do próprio Governo do Estado de São Paulo. Isso se repetirá no programa da peça, como pode se notar na imagem 155.



Imagem 154: Capa do programa do espetáculo *Gracias Señor* no Teatro Tereza Rachel. Oficina-Brasil, 1972.



Imagem 155: Capa do programa do espetáculo *Gracias Señor* no Teatro Tereza Rachel. Oficina-Brasil, 1972.

Deve-se fazer um esforço para compreender como um grupo de teatro de vanguarda que procurava abolir os vários tipos de autoritarismos e a noção de teatro empresa aceitasse patrocínios advindos tanto do governo do Estado e de seus órgãos de controle à cultura, quanto de empresas ícones do capitalismo e do *status* de vida das elites – a experiência de voar em um *Boeing* da Varig ou de se fumar um Hilton 100, *mais que um cigarro, um estilo de vida*. Além do mais, nunca é demais lembrar de que se tratava de um Estado assumidamente autoritário, não democrático e, no que tange a sua legitimidade, questionado, principalmente pelos setores artísticos daquele contexto. Contraditoriamente, a pretendida *Re-volição* libertária do *Oficina* foi patrocinada pelo mesmo Estado que impor-lhe-ia mais adiante a mordada da censura.

Mas há de se constatar que foi assim que o grupo *Oficina*, principalmente a partir do papel de liderança de José Celso, durante toda a sua trajetória, ofertou sua resistência cultural: por brechas e diálogos nada nobres que permitiram a existência das produções, mesmo que por um curto período de tempo. Há de se ressaltar que, tal prática, apesar de questionável, foi exitosa: a mensagem da arte era enunciada. Tratava-se da prática de criticar ‘por dentro’ do sistema.

A recepção pelo público e pela crítica

Quanto à recepção, *Gracias Señor* trouxe, dentre as propostas buscadas pelo grupo na composição da obra, uma interessante ferramenta. Foram elaboradas folhas com perguntas a serem compartilhadas entre os agentes/atuadores da plateia para que fossem respondidas à caneta ou coisas do gênero, e entregues de volta. Um retorno plausível, senão para o grupo, certamente para a História. O questionário era então estruturado a partir das seguintes questões:

Para tornar mais objetiva sua crítica oriente-se pela estrutura do espetáculo:

I - CONFRONTAÇÃO

II - AULA DE ESQUIZOFRENIA

III- DIVINA COMÉDIA

IV - MORTE

V - SONHOS DE RESSURREIÇÃO:

a) VIAGEM

pela união dos corpos

b) EM TERRA FIRME - SERAFIM

pela divisão dos corpos

c) pela ressurreição dos corpos

VI - LIÇÃO DE VOLTAR A QUERER - RE-VOLIÇÃO

dos vários usos de um objeto

VII- TE-ATO (entrega dos bastões ao público)

*O BASTÃO ESTÁ COM VOCE. O QUE VOCÊ PODE NOS DIZER
PARA COLABORAR COM NOSSO ESFÔRÇO DE COMUNICAR
ESSA RE-VOLIÇÃO?*⁷⁸⁴

Quanto às respostas, nota-se que alguns dos sujeitos que assistiram e responderam às questões ou se identificavam com nome e sobrenome, ou respondiam apenas como anônimos.⁷⁸⁵ Mas é provável que a grande maioria sequer

⁷⁸⁴ Questionário entregue ao final da obra *Gracias Señor* para o público. Edgar Leuenroth, Caixa: to_gracias_senor_questionario_1_p104_. Teatro Oficina/Oficina Brasil, 1972.

⁷⁸⁵ As respostas não eram datadas, de modo que não se sabe em qual cidade foram aplicadas.

tenha respondido (a peça era longa e cansativa e isso era uma reclamação comum entre o público, além de se deduzir isso pelo número reduzido de respostas encontradas no arquivo – frente ao que se poderia ter em apenas uma montagem – mesmo que tal questionário tenha sido utilizado em uma ou em poucas montagens). Algumas respostas eram diretas, com poucas palavras, outras, extensas. Por exemplo, em uma das respostas o autor relatou de forma sucinta que as partes I, II, III, IV foram *ótimas, nota 10*. Mas a parte V, *Sonhos de Ressureição*, em sua avaliação, teria sido *regular*, a parte VI, trouxe um *excesso de comunicação*, era *monótona*, e a parte VII, *muito demorada*. Ou seja, enquanto havia ilusionismo e quarta parede, ele gostou. Muito crítico à montagem, ele continuou:

Levar o teatro p/ as ruas e praças. Descer ao povo e ao nível do povo.

1) *Mensagens mais simples*

2) *Preços acessíveis aos pobres*

Não se esqueçam que 70% dos brasileiros têm renda per capita igual a do índio.

Excesso de comunicação – Opinião que escutei – “muita confusão”.

Quando se fala ao microfone a música tocada como fundo deve ser mais suave. Muita fala se perdeu – infelizmente.

Excesso de simbolismo! [...]

Não podem se perder em tantos detalhes – sejam mais diretos – torna-se cansativo. Pensem num filme de 3 horas de projeção?

*Sentados em cadeiras duras.*⁷⁸⁶

Para este suposto bem informado espectador, o que mais pesou foi o longo tempo gasto (5 horas) para o grupo transmitir o conteúdo proposto. Em suas palavras: *O longo tempo gasto – cinco horas – para transmitir um conteúdo leva a perder o espectador nos detalhes – nota 0 para a duração e monotonia.*⁷⁸⁷ Outra reclamação sua foi acerca do excesso de simbolismo, algo que realmente salta aos olhos quando observado o texto, como poderá se notar no próximo item desse capítulo.

Já outro espectador anônimo, não menos crítico à montagem, questionou-se: *Revolvendo a cuca será que se chega a alguma Re-Volição?*⁷⁸⁸ Com isso ele colocava em dúvida justamente a eficácia do ritual teatralizado de ‘voltar a querer’ ofertado pelo grupo. Uma resposta que levanta uma observação que destoa da versão narrativa do *Oficina*, ou seja, nem todos os espectadores presentes estavam engajados na finalidade do espetáculo apresentado.

⁷⁸⁶ Id. Ibid., p. 04.

⁷⁸⁷ Id. Ibid., p. 05.

⁷⁸⁸ Id. Ibid., p. 10.

Mas não há dúvidas também que, do mesmo modo, nesse retorno do público, não faltaram entusiastas. Dentre eles, outro anônimo cobrou da seguinte maneira: *Continuem, e que seja sempre nas ruas, abrindo, como em mim, o entendimento.*⁷⁸⁹ Por seu relato se observa que algum entendimento era deduzido pelo público. Nota-se também entre os espectadores que houve a cobrança para que a montagem fosse nas ruas, uma das principais críticas da obra que toca no aprisionamento do espetáculo. Havia também aqueles que procuravam algum tipo de causa:

*Participar dessa Re-Volição. Sou negra, e quero que essa nossa Re-Volição una todos os povos, acabando os problemas de nossa sociedade. Em suma. Não importa quem eu fui, só sei dizer que nasci num país tropical. Viva a Liberdade de uma Mulher Negra!*⁷⁹⁰

Outros, aparentando não muita vontade em escrever, diziam coisas aleatórias do tipo: *Vamos todos tentar guardar nossos repolhos; eu, você e os etc...*⁷⁹¹ ou mesmo, apenas esquematizavam a resposta com traços e palavras/síntese, como pode se ver na imagem 156 abaixo.

Para tornar mais objetiva sua crítica, oriente-se pela estrutura do espetáculo:

- I - CONFRONTAÇÃO
- II - AULA DE ESQUIZOFRENIA
- III - DIVINA COMÉDIA
- IV - MORTE
- V - SONHOS DE RESSURREIÇÃO:
 - a) VIAGEM
 - pela união dos corpos
 - b) EM TERRA FIRME - SERAFIM
 - pela divisão dos corpos
 - c) pela ressurreição dos corpos
- VI - LIÇÃO DE VOLTAR A QUERER - RE-VOLIÇÃO
 - dos vários usos de um objeto
- VII - TE-ATO (entrega dos bastões ao público)

O BASTÃO ESTÁ COM VOCE. O QUE VOCE PODE NOS DIZER PARA COLABORAR COM NOSSO ESPORÇO DE COMUNICAR ESSA RE-VOLIÇÃO?

APCALIPSE

O TODO E O NADA.

GRACIAS SENHOR.

Imagem 156: Folha com questionário entregue em encenação do espetáculo *Gracias Señor*. Reposta esquematizada pelo espectador/atuador anônimo. Oficina-Brasil, 1972.

⁷⁸⁹ Id. Ibid., p. 12.

⁷⁹⁰ Id. Ibid., p. 06.

⁷⁹¹ Os repolhos eram uma metáfora ao cérebro dos atores. Id. Ibid., p. 07.

O fato é que, apesar de algumas respostas despojadas de vontade, outras desprezíveis, e outras severas, essa ferramenta de aferição da recepção foi mais um meio de participação da plateia na obra, como era a intenção da proposta estética do grupo. Tal ferramenta agregou sentidos na tentativa de se estabelecer certa relação de igualdade entre palco e plateia, de busca de troca de experiências, de tal modo que isso ia ao encontro das propostas de aproximação entre corpo e arte tão perscrutadas pelo *Oficina* naquele momento.

Além do mais, esse retorno foi concebido pelo grupo como a verdadeira *crítica* do trabalho, uma forma de desdém às críticas profissionais – as quais não foram tão positivas –, não tão exitosa, mas que procurou estabelecer, assim como a não distinção entre atores e público, a não distinção entre público e críticos profissionais. Uma continuidade da retórica vanguardista de negar as instâncias de consagração do próprio campo artístico. Por exemplo, entre os profissionais, Sábato Magaldi para *O jornal da Tarde*, escreveu, sob o título de *A volta do Oficina, ou a imagem destruída*, o seguinte:

[...] o Oficina queria fazer “Te-ato” e fez teatro, só que frequentemente mau teatro. No momento em que o elenco se submeteu à contingência de atuar num teatro e dividir o espetáculo em duas partes, com horário e pagamento de ingressos, desfigurou sua proposta e castrou-lhe a eficácia. Para ser autêntica, a sessão do “Te-ato” deveria chegar ao happening total, com todas as consequências [...] Pairam o tempo inteiro na sala os vetos impostos pela Censura e o receio de transpor os limites permissíveis, o que obriga a um hermetismo não franqueado ao espectador. Fica, então, uma caricatura da verdade, preenchida por todas as baboseiras da moda no teatro de vanguarda, inspiradas em grande parte do arsenal das teorias irracionaisistas: contato sensorial, desafio pelo fluido do olhar, suposta captação de energias e uma comunhão estancada pelas exigências dos chamados bons costumes (qualquer Baile de Carnaval é mais autêntico do que a festa improvisada no palco). O “Te-ato” se transforma em repressão ao teatro”.⁷⁹²

Já Gilberto Tumiscitz, para *O Globo*, analisando as reações do público, disse:

Para quem tiver curiosidade de ver Gracias Señor, mas estiver com medo de se cansar, conto a experiência de minha terceira noite no Tereza Raquel. Um amigo aconselhou: “Vá e participe! É o maior barato!” Não resisti nem me arrependi. Participar do espetáculo é uma experiência muito saudável, inclusive pelo esforço físico que temos que despender. Entrei na barca, dancei, pulei, andei até numa corda

⁷⁹² Cf. MAGALDI, Sábato. *A volta do Oficina, ou a imagem destruída*. *Jornal da Tarde*, SP, 02/05/1972 in SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 88.

*bamba improvisada do balcão até a plateia. Foi tão divertido que compreendi por que o grupo não quer reduzir o tempo do espetáculo. Aconselho sem medo: “Vão e participem, que o Tereza Raquel é um playground dos mais divertidos. Mas usem uma roupinha velha, porque eles nos esfregam repolho, pasta de dentes, yogurt, um monte de coisas e, tomem cuidado com o que tiverem nos bolsos. Eu, por exemplo, perdi o isqueiro.”*⁷⁹³

Rosane Souza, escrevendo para o jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, pontuou justamente as referências que o texto apresentava com o texto bíblico, algo não destacado pelo grupo. Em suas palavras:

*Uma peça forte e bonita. Uma não-peça. Por onde eles andaram, sacaram bem a Bíblia e o lado secreto desse livro, às vezes tão desrespeitado em sua essência. E citam trechos dos Evangelhos, “não vos preocupeis com o que haveis de falar quando te levarem preso em meu nome, na hora lhes será dado o que falar”. A destruição da Babilônia. O apocalipse, a salvação dos escolhidos, depois que caírem as estrelas do céu. Eles não param um instante de aticar o pessoal. O seu pessoal velho conhecido: os estudantes.”*⁷⁹⁴

Ao sugerir tal referência, Rosane Souza ressalta o aspecto messiânico e ritualístico do texto, algo que, apesar de evidente na estrutura da peça, fora refutado por José Celso.⁷⁹⁵ Do mesmo modo, a autora da crítica atentou para o perfil da plateia presente no Rio, segundo ela, o velho conhecido pessoal do *Oficina*: os estudantes.

Deste modo, como reação a isso e também coerência de sua proposta, o grupo procurou considerar como válidas apenas as críticas que seu próprio público deixava, advindas provavelmente das respostas obtidas com o questionário anteriormente analisado.⁷⁹⁶ Algumas destas, como duas escritas pela espectadora/atuidora Vanessa Figueiredo, teciam análises muito detalhadas sobre o impacto estético da obra e de sua relação com a plateia, fato que pressupõe certa intimidade maior da autora com os conceitos técnicos do Teatro. Em suas palavras:

⁷⁹³ Cf. TUMISCITZ, Gilberto. *Gracias Señor*, Salto ou pulinho? O Globo, RJ, 23/02/1972 in SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, pp. 89-90.

⁷⁹⁴ Cf. SOUZA, Rosane. *Gracias Señor é um soco na cara*, Tribuna da Imprensa, RJ, 07/02/1972 in SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 88.

⁷⁹⁵ A expressão não era bem vista pelo grupo. Há de se lembrar, por exemplo, que a crítica que fizeram ao *Living Theatre* nos anos 1970, quando o grupo simplesmente ignorou as propostas estéticas da Companhia da rua Jaceguai procurando impor as suas próprias, ressaltava justamente o aspecto messiânico do grupo estadunidense naquela relação com o terceiro mundo.

⁷⁹⁶ Na separação feita pelo grupo em seu arquivo, esse retorno da recepção está separado datilografado em um texto único – fora dos questionários originais – e em arquivos denominados críticas, identificados com nome, profissão e idade dos autores. Apesar de se pressupor certa organização, é fato que seria muito mais rico para a História que se mantivesse-os originais e que fossem datados, para se saber, por exemplo, em quais encenações foram aplicados, qual ferramenta utilizada, etc. De qualquer forma se trata de um retorno muito interessante para o estudo.

Gracias Señor – Uma realidade proposta sob a forma de opção.

Essa opção é importante – é necessária.

As pessoas diante dessa opção:

Sim ou não?

Sim – a força de querer vai levar as pessoas a serem como vocês.

Sim ou não?

Não – As pessoas querem tampar o sol com a peneira. Estão vendo mas não querem ver.

Sim ou não?

Talvez – as pessoas olham muito para trás e pouco para frente.

Sim ou não?

Nenhum dos dois – As pessoas que são uma balança com os prós e contras e não são nem contra nem a favor.

Sim ou não?

Sim e não – As pessoas que querem ir e não vão e nem sabem porque [sic].

Como as pessoas definem “Gracias Señor”.

Uma verdade; uma luz; uma mudança; um impulso; uma solução; uma salvação; uma fundição.

Vanessa Figueiredo.

Em outra resposta ela escreveu:⁷⁹⁷

A peça consegue transmitir uma grande tensão aos “espectadores” e em si esse fato já é importante, pois de alguma forma cria ou tende a criar um dinamismo na plateia, o que é o fato principal para a ruptura das posições estabelecidas atores-plateia. A participação da peça Gracias Señor está num plano lúdico e primário, e isso não desvaloriza o intuito do grupo, pois para uma participação mais madura e produtiva é inerente essa 1º forma (ruptura e desformalização da posição apenas receptiva da plateia). Com uma continuidade de experiências nesse sentido a plateia irá perdendo a sua acomodação e auto-crítica e poderá passar para um outro plano de participação com maior criatividade e a possibilidade de enriquecimento geral para o grupo de teatro e para a própria plateia.

Vanessa Figueiredo.⁷⁹⁸

Outra espectadora identificada apenas como Regina, bibliotecária, fornece uma imagem bem elucidativa de como o público estava dividido na participação da montagem. A espectadora ressaltou o seguinte:

⁷⁹⁷ Apesar das respostas não serem datadas, o que faz com que não se tenha certeza de que se tratam de críticas tecidas acerca da mesma montagem ou de obras diferentes, observa-se, juntos da de Vanessa, no mesmo arquivo, uma resposta datada em 05/05/1972, assinada por *Ferracini*, fato que se pressupõe tratar de respostas à encenação feita em São Paulo. Não é possível afirmar com certeza de que todas as respostas sejam da mesma encenação.

⁷⁹⁸ Crítica entregue em encenação do espetáculo *Gracias Señor*. Edgar Leuenroth, Caixa: to_gracias_senor_criticas_6_p104. Teatro Oficina/Oficina Brasil, 1972, p. 02.

O espetáculo é forte, coerente, e bastante didático. Mostra de maneira bem clara a alienação e mobiliza terrivelmente a consciência dos expectadores, incitando-os à ação. Entretanto, enquanto alguns participam meio “catatonicamente”, outros, permanecem aparentemente “intocáveis”. Mas há uma camada da plateia que participa pra valer, havendo então uma comunhão verdadeira entre atores e expectadores. A passividade das plateias sempre foi aceito como coisa normal, até a nova proposta do grupo Oficina surgir. Acho também que o volume de ideias e teorias é grande e é importante demais para cabe em uma só noite, mas é ótimo, porque estimula incrivelmente os cérebros da plateia, e as pessoas saem do teatro com reflexão para uma semana.

Regina, bibliotecária, 28 anos.⁷⁹⁹

O que se nota é que esses retornos do público são muito ricos para se ter uma noção dos efeitos de sentidos da obra no público, mesmo quando o espectador não demonstra nenhum tipo de conhecimento acerca da estrutura ou da estética teatral. Por exemplo, pode-se perceber que a mensagem da peça talvez não tenha sido tão clara para alguns, como quando se observa a análise do estudante Luiz Paulo, de 26 anos, que diz que, *essa nova forma de teatro está aquém da minha capacidade, acostumada ainda com o teatro formal.*⁸⁰⁰ Também que não foi tão aceito para outros como para o Antônio, de 42 anos (nota-se em Antônio que seu perfil destoava da ideia de um público apenas de jovens e de estudantes, como ressaltado pela crítica carioca Rosane Souza): *O espetáculo é desconexo e ultrapassado. Numa época em que se busca uma comunicação integrada com o público, não se admite mais a agressão gratuita, a esse mesmo público, que no final das contas é quem sustenta os atores profissionais.* Do mesmo modo, para Túlio, Comunicador Visual, de 28 anos, tratou-se então de *tentativa vã para mensagem truncada em roupagem velha.* Após a crítica, ele ainda, brincando com o título da peça, desculpa-se: *Perdone Señor.*

Em outro exemplo encontra-se Silvio, Estudante, do 1º técnico, de 18 anos, que parece ter compreendido, a partir de suas subjetividades, a essência da mensagem da peça. Em suas palavras:

A única coisa que até hoje abrangeu tudo, verdadeiramente. Que faz ser o que não pode ser e que diz o que não deve ser dito. É na arte em geral o que vi de mais plástico, sincero, verdadeiro, cruel, branco,

⁷⁹⁹ Crítica entregue em encenação do espetáculo *Gracias Señor*. Edgar Leuenroth, Caixa: to_gracias_senor_criticas_3_p104. Teatro Oficina/Oficina Brasil, 1972, p. 01.

⁸⁰⁰ Id. Ibid., p. 02.

*negro, sujo, vermelho, e humano. Como se eu me desfizesse nas palavras, gestos e rostos.*⁸⁰¹

No mesmo tom entusiástico de Silvio, compreendendo a sensorialidade da semântica da peça, é possível se observar comentários outros deixados pelo público:

É como a peça, o mais importante não é dito, é sentido. Só sinto.
Cláudio, 21 anos – me fizeram estudante de Medicina.⁸⁰²

Os atores conseguiram deixar de ser atores, para se entregarem com corpo e alma no processo que se pretende. Peça de impacto que marca profundamente até o homo normalis. Não considero Gracias Señor um espetáculo. Gracias Señor é morte, é vida.

Humberto⁸⁰³

Gracias Señor é uma peça que transmite tudo o necessário para que se saia com a cuca leve.

Afonso, 15, estudante⁸⁰⁴

Há também outros dois comentários deixados pelo público que merecem certo destaque, já que trazem um impacto da montagem que talvez não fique tão evidente ao se ler a dramaturgia. Por a peça remeter a um ritual sério em que, metaforicamente, cérebros – repolhos – são retirados, amassados e colocados em saquinhos, em que se fala em morte, esquizofrenia, ressurreição, referências bíblicas e messiânicas, além de metáforas a um clima político e cultural ameaçador, não se imagina que tenha um caráter satírico. Um ritual é algo que, dificilmente, comporta o deboche, já que há a necessidade de crença e verdade do que é dito em sua estrutura – nota-se que essa será justamente uma reclamação do espectador anônimo abaixo.

O clima de circo (formidável) também gratifica e envolve; deveria servir para possibilitar e introduzir um papo entre o time humano dos atores e o time humano da plateia. Se o objetivo é desmistificar valores falidos, o esquema de atores, de espetáculo, não dá. Preferia que o público participasse sem um sorriso nos lábios. Acho que vocês conseguiram inaugurar uma atitude crítica na cabeça de muitos.

Anônimo⁸⁰⁵

É uma peça que satiriza, faz uma crítica a tudo e a todos, uma crítica muito bem feita, mas não apresenta soluções práticas. As apresentadas podem ser fantásticas, mas quando chega na hora de ser aplicada, muito poucas mesmo podem ser aproveitadas.

André, 19 anos, estudante⁸⁰⁶

⁸⁰¹ Id. Ibid., p. 02.

⁸⁰² Id. Ibid., p. 01.

⁸⁰³ Id. Ibid., p. 02.

⁸⁰⁴ Id. Ibid., p. 02.

⁸⁰⁵ Id. Ibid., p. 02.

⁸⁰⁶ Id. Ibid., p. 02.

De modo geral, o que se observa em todos os comentários é a necessidade de se trazer certa crítica a algum ponto da apresentação, de tal modo que procurava-se emitir considerações que contribuíssem construtivamente, seja para o grupo, seja para a própria encenação. Trata-se de algo que era fomentado pelo grupo *Oficina* e que era justamente o que dava sentido à tentativa de se construir certa alternativa, vã, à crítica profissional. Essa indução ao público tecer comentários desse tipo pode ser verificada no próprio questionário já analisado, sobretudo na última questão (imagem 156). Mas a atitude de rompimento com a crítica não se daria apenas assim, de modo indireto, como também, de forma polêmica, pública e com destinatário certo: Sábado Magaldi – *também servindo para outros*.

O grupo enviou uma carta resposta pública para Sábado, o qual, já naquele período, era uma das principais e mais respeitadas figuras da crítica profissional do teatro. Tratou-se de uma carta com 13 páginas, datilografada, tornada pública naquele contexto, em que o grupo tece um argumento/resposta muito ácido, e por vezes, indelicado, à crítica que Magaldi fez à produção no *Jornal da Tarde*. Apesar da réplica aberta do grupo não estar datada, e aparentemente não ter sido publicada em nenhum jornal de circulação, é possível localizá-la no lapso temporal de maio de 1972, posterior à crítica oficial de Magaldi para o *Jornal da Tarde* (02/05), e anterior a sua tréplica, datada, à própria carta do grupo (20/05). É possível que tenha sido tornada pública como material de divulgação da própria encenação, nos dias de apresentação de *Gracias Señor*.

Sábado Magaldi respondeu prontamente, naquele mesmo momento, mas dirigiu-se não ao coletivo do grupo, como sugeria a autoria da carta, mas à própria pessoa de José Celso, e no mesmo tom, com acusações graves, demonstrando, não por menos (já que a carta lhe atacava), todo seu desconforto com a confrontação discursiva à tessitura de sua crítica. Isso, como era de se esperar, gerou um mal-estar entre José Celso e o crítico que reverberou no meio teatral durante ainda um bom tempo.

Como há de se imaginar também, a negação da crítica profissional por parte do *Oficina* não chegou a ‘implodir’ a profissão de crítico profissional, ou ao menos a atingir de algum modo o circuito de teatro paulista. A proposta era pretensiosa em demasia, mas demonstrou-se como mais uma prática retórica de negação da instituição-arte por parte de uma vanguarda artística. É interessante observar que, assim como os *parangolés* do artista Hélio Oiticica foram parar nos museus,

descaracterizando sua criação, como também sua atitude de questionamento dos meios que regem o campo das artes, as ferramentas de aferição da crítica e equiparação entre crítica profissional e crítica do público por parte do grupo *Teatro Oficina* ficariam apenas em acervos, como memórias, para que algum dia a história das práticas culturais de um grupo de vanguarda viesse trazê-las à tona.

Desdobramentos do grupo desbundado

Gracias Señor ficou em cartaz até meados de junho de 1972, quando, nas palavras de Fernando Peixoto, “depois de muitas indecisões e ameaças, a censura proibiu [...] em todo o território nacional”.⁸⁰⁷ Todavia, mesmo depois de censurada, é possível que a montagem tenha sido apresentada também na sede oficial do grupo, em São Paulo, na rua Jaceguai, apesar de que poucas informações sobre tal apresentação podem ser encontradas, seja em memórias, seja na historiografia que se debruçou na trajetória do grupo paulista. Isso pode ser comprovado, por exemplo, no cartaz que pode ser visualizado na imagem 157. Segundo escritos do próprio cartaz, tal encenação seria apresentada então completa (parte I [composta pelas partes I, II, III e IV] e Parte II [composta pelas partes V, VI e VII]), em apenas um dia (já que havia muitas reclamações sobre a inviabilidade de dois dias de encenação), justificando, em seus próprios dizeres, *a fim de que se introduzam modificações que possibilitem o fim de sua suspensão por parte das autoridades competentes*. Possivelmente se tratou de uma espécie de ensaio que procurou estabelecer certa base semântica e diminuir os tempos de improvisações, para com isso procurar reverter a imposição dos censores.

Além do mais, faz-se mister apontar para alguns detalhes outros então presentes nesse mesmo cartaz, já que, tanto a bigorna, quanto o próprio nome *Teatro Oficina* encontravam-se de novo e pacificamente como identidades visuais do grupo, já mesmo no ano de 1972. Mas isso não será definitivo, o grupo ainda procurará se identificar diversas vezes por outros nomes e, quando conveniente, se utilizará da nomenclatura e dos símbolos que o consagraram.

⁸⁰⁷ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 103.



Imagem 157: Cartaz do espetáculo *Gracias Señor* na sede do grupo Oficina, na rua Jaceguai. Detalhe que aqui se usa a bigorna e o nome Teatro Oficina como referência da Companhia. Oficina-Brasil, 1972.

Apesar da principal contradição apontada pela historiografia pertinente à *Gracias Señor*, ou seja, uma prática artística coletivista presa em uma casa de espetáculos, é inegável que a proposta deva ser considerada como relevante, sob o ponto de vista estético e político, para a história das vanguardas nacionais. *Gracias Señor* consagra a proposta experimental do grupo *Teatro Oficina* a partir de seu radicalismo controlado ou domesticado. Assim, tanto o que se refere ao fato de procurar solapar por dentro seu próprio campo artístico, quanto o que se refere à busca pela transformação direta do público em atores, é fato que *Gracias Señor* promove a relação entre arte e vida e, como um grupo consagrado, autorizado dentro de um campo artístico, uma implosão simbólica dos signos norteadores da produção teatral do período. *Gracias Señor* tanto é construtora de, quanto é construída por uma cultura política libertária florescente, e fecha um conjunto de propostas coerentes de um grupo, que, como visto, iniciou-se no ano de 1967 com a encenação de *O rei da vela*.

Depois disso, o *Oficina* continua, de certo modo, embalado na onda libertária, nos signos do *underground*, e do mesmo modo, procurando meios de se propor o novo, mas se dilui enquanto um grupo de teatro influente que promove propostas estéticas preocupadas tanto no conceito de sua arte e sua autonomia, quanto com relação a sua própria relação com a vida. Nesse mesmo ano funda o que foi chamado

de 'Casa das Transas', na própria sede oficial da rua Jaceguai, uma tentativa de se conjugar artes, agora assumidamente marginais, como música, cinema, teatro, entre outras. O irmão de José Celso, Luiz Antonio Martinez Corrêa, passa a fazer parte da direção de parte das proposições contraculturais deste novo momento, rapidamente efêmero, do grupo, como o grupo *Pão e Circo*, e o projeto *Brasílian Antropofagic Sound*. Há mergulho consciente na contracultura, mas se tratou de proposituras efêmeras, sem consistência institucional (fruto, sem dúvidas, da negação da instituição pregada em *Gracias Señor*) como que um ranço de muita qualidade daquilo que o grupo vinha construindo até o momento.

Ainda no ano de 1972 o *Oficina* monta a peça *As três irmãs*, de Anton Pavlovitch Tchecov (1860-1904), no eixo Rio/São Paulo, tendo inclusive Fernando Peixoto novamente reintegrado ao elenco, a partir de um convite de Borghi e Corrêa, mas o trabalho não emplaca. Em 31 de dezembro de 1972, Renato Borghi, ao final de uma apresentação de *As três irmãs*, surpreende a todos anunciando publicamente à plateia seu desligamento, deixando o grupo e a instituição *Teatro Oficina* para José Celso e os remanescentes.⁸⁰⁸ Peixoto explica que

a curta carreira de *As três irmãs* terminou melancolicamente no Rio poucas semanas depois [do anúncio de desligamento de Borghi]: uma substituição atrás da outra, os espetáculos provocando a reação negativa e irritada da plateia. Um dia o elenco chega ao teatro Gláucio Gil e encontra tudo, cenário e material de cena e roupas, na rua.⁸⁰⁹

Em 1973, há alguns problemas com relação ao prédio da rua Jaceguai que estava alugado para Tom Santos, o que faz com que o grupo quase perca sua sede, (o que não ocorre por uma irônica movimentação da classe teatral). Em 1974, vários agentes do grupo, incluindo José Celso, são presos, torturados e saem em um auto-exílio em Portugal. Borghi, naquele mesmo ano, aparentemente ressentido com o grupo, declarava publicamente “que [o que] existia, na realidade, nessa última fase antes de [sua] saída, era um grupo de 40 pessoas – incompetentes em sua maioria – em torno de 3 ou 4 pessoas que ditavam as regras”.⁸¹⁰ Esgotava-se, por força de um contexto repressivo, um dos períodos mais produtivos do grupo *Teatro Oficina* (1967-1972). Ainda neste capítulo, no item adiante, procurar-se-á analisar melhor as montagens e os sentidos ofertados pelo grupo em *Gracias Señor*.

⁸⁰⁸ Id. Ibid., p. 105.

⁸⁰⁹ Id. Ibid., p. 106.

⁸¹⁰ Id. Ibid., p. 106.

5.2 Sobre a dissolução das barreiras entre arte e vida: *Te-Ato*

No item anterior desta tese foi possível observar que *Gracias Señor* tratou-se, sobretudo, de um texto escrito de forma coletiva, construído com referências na turnê identificada como *Trabalho Novo* e após o contato e assimilação do trabalho experimental de parte do grupo estadunidense *Living Theatre*. Sua narrativa é suplementada por uma compilação de poemas e textos diversos sob uma estrutura encadeada em sete partes que sugeria certo ‘ensinamento’ ao público, um convite à atuação norteado por signos do desbunde, metáforas ao contexto, metalinguagens, e certa ênfase no caráter performático e no potencial de improvisação. A referência à viagem estava não apenas na semântica da peça como se verá, como também nos programas e na própria forma de se expressar ao público presente nos títulos que ilustravam as encenações que se iniciaram no Rio de Janeiro: *Grupo Oficina Brasil: Em Re-volição! Gracias Señor*, conforme se pôde notar na imagem 152, expressa no item anterior.

Assim, pode-se afirmar que o texto de dramaturgia *Gracias Señor* marcou a trajetória do *Oficina* por uma série de fatores, dentre eles, por expressar mais uma perspectiva adotada nas experimentações artísticas desenvolvidas a partir da década de 1970. Experimentações estas que, segundo Jacob Guinsburg, fizeram com que o *Teatro Oficina* levasse “ao limite, a ideia de que o fenômeno teatral nasce e concentra-se, quase que exclusivamente, na co-autoria ator-público”.⁸¹¹ Uma proposta de radical dissolução das fronteiras entre arte e vida, para as quais não cabiam mais as estratégias ilusionistas tradicionais, como a distinção entre quem atua e quem assiste. Jacob Guinsburg narra acerca do que o grupo protagonizava com a produção de *Gracias Señor*:

a proposta era a de que fossem suprimidas todas as distinções e barreiras entre atores e espectadores, engendrando-se um conjunto de atuadores que, num jogo criativo, despido de máscara, promoveriam a comunicação e a liberação coletivas. A co-participação, que sempre fora entendida no teatro como um fator de apoio, passaria a ser real co-autoria em ação, ou seja, atuação. O ator seria o instigador de novos comportamentos individuais e sociais... A vida renovada pela arte.⁸¹²

⁸¹¹ Cf. GUINSBURG, Jacob. A linguagem teatral do Oficina. In: SILVA, Armando Sérgio da (org.). *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. SP: Edusp, 2002, p. 125.

⁸¹² Id. Ibid., p. 125.

Em grande medida, a dissolução das estratégias ilusionistas tradicionais faz parte de um processo maior de proposta de renovação – ou ressurreição, como sugere o grupo em metalinguagem – do teatro tradicional, o qual, na visão do *Oficina*, definitivamente se encontrava morto.⁸¹³ Como se observa no programa de *Gracias Señor* elaborado para a apresentação no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, para o grupo, o que de fato havia morrido eram “as estruturas teatrais atuais do Teatro Comercial prêso à estrutura importada da Broadway e incapaz dentro de seu mecanismo, de operar a renovação que agora se faz necessária [sic]”.⁸¹⁴ Tal modo de se fazer teatro, “feito como mercadoria, voltado aos interesses comerciais e afastado do público, no caso mero espectador (consumidor) do que se desenrola no palco”,⁸¹⁵ estava completamente obsoleto, no entendimento do grupo paulista. Se observado atentamente *Gracias Señor*, as referências no teatro do diretor polonês Grotowski saltam aos olhos, mesmo que de forma a transgredi-lo, principalmente no que tange às experimentações práticas na busca sobre o sentido do teatro.

O texto da produção *Gracias Señor* foi norteado e estruturado em sete partes, divididas em dois grandes eixos: um que, pode-se dizer, ainda era de certa forma ilusionista, em que o público não *atua* diretamente, mas que é partícipe de certa forma, pois é parte da estrutura literária da narrativa construída (I, II, III e IV partes); e outro em que é atuante direto da obra (partes V, VI e VII).⁸¹⁶ Tratava-se, sobretudo, de um símbolo velho de vanguarda – como pode ser considerado o *Teatro Oficina* naquele momento – de um novo teatro experimental que nascia pujante no Brasil de começo dos anos 1970 em diversos locais do país. Tais partes, como já observado no item anterior deste capítulo, foram denominadas pelo grupo enquanto: 1º parte, *Confrontação*; 2º parte, *Aula de Esquizofrenia*; 3º parte, *Divina Comédia*; 4º parte, *Morte*; 5º parte, *Ressurreição*; 6º parte, *Lição de voltar a querer*; e, por fim, 7º parte *Te-ato*.⁸¹⁷ O *Te-ato*, ao final, consagrava a união proposta entre arte e vida, concluindo o ensinamento ao público de uma nova concepção de teatro que deveria ser admitida, norteada sobretudo a partir da ideia de participação.

⁸¹³ O foco da crítica do grupo era, sobretudo, o teatro profissional, como estava sendo feito no Brasil da época.

⁸¹⁴ *Grupo Oficina Brasil em Re-volição! Gracias Señor*. Programa em Revista da peça *Gracias Señor*, elaborado para a encenação no Teatro Tereza Rachel, em 1972, p. 02.

⁸¹⁵ Id. Ibid., p. 01.

⁸¹⁶ Eixos que inclusive dividiram em dois os dias de apresentação da montagem, devido a sua longa duração.

⁸¹⁷ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, pp. 206-210. Por vezes os títulos eram modificados, com sentidos muito similares, seguindo o exacerbado grau de improvisação demandado na montagem.

I - *Confrontação*

A primeira parte denominada *Confrontação* expõe já de início a proposta de recusa de uma representação tradicional, de ruptura à continuidade das relações convencionais implícitas ao teatro. Entretanto, ainda se trata da expressão de uma representação ilusionista em que o público apenas assiste passivo. Há aqui uma referência na cena à ideia de *confrontação* exposta por Jerzy Grotowski na obra *Em busca de um Teatro Pobre*, de 1965, em que se sugere que vale mais a confrontação com o mito do que a identificação. Para Grotowski,

[...] enquanto retemos nossas experiências particulares, podemos tentar encarnar o mito, vestindo-lhe a pele mal ajustada para perceber a relatividade de nossos problemas, sua conexão com as 'raízes' e a relatividade dessas 'raízes' à luz da experiência hoje.⁸¹⁸

O discurso central que motiva esta primeira parte da peça é a questão de se saber se o teatro contemporâneo no Brasil está vivo ou morto, 'encarnando' tal problema. O grupo coloca a público esta questão, a se pensar e – ou a – se resolver. Inicia-se assim uma cena denominada *paredão*, em que os atores adentram o palco e se dirigem a uma parede, ao fundo, cada um pronunciando seu nome e número de identidades. Há que se destacar o sentido atribuído à carteira de identidade como forma e consagração de controle dos corpos pelo Estado, como raiz a ser relativizada. Sobre essa raiz, Michel Foucault explica que cada um de nós temos

uma biografia, um passado sempre documentado em algum lugar, desde um relatório escolar a uma carteira de identidade ou um passaporte. Existe sempre um organismo administrativo capaz de dizer a qualquer momento quem cada um de nós é, e o Estado pode percorrer, quando quer, todo o nosso passado.⁸¹⁹

Nota-se que o termo “paredão” remete não somente à própria atitude de se confrontar com algo, como também sugere uma iminência de aniquilação, de morte – estado que se observava na condição contemporânea do teatro. É inevitável aqui não se notar certa metáfora às penas subterrâneas do Estado e ao aniquilamento dos

⁸¹⁸ Cf. GROTOWSKI, Jerzy. Op. Cit., 1992, p. 20.

⁸¹⁹ Cf. FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. 1954-1988. (DEFERT, D.; EWALD, F.; LAGRANGE, J.). (Orgs.). Paris: Gallimard, 1994, pp. 662-663.

corpos políticos que se faziam, naquele contexto, como opositores. Esta será uma seara metafórica explorada pelo texto que, somada aos elementos visuais construídos por Lina Bo Bardi para a cenografia – remetendo imagens a símbolos do totalitarismo –,⁸²⁰ poderá se notar a todo momento da encenação.

Em uma imagem fotográfica do espetáculo (imagem 158), nota-se que, na cena do paredão, os atores se encontram alinhados na parede ao fundo do palco, com os braços abaixados, punhos cerrados e cruzados, em um gesto que remete à imagem fotográfica (imagem 159) dos presos políticos algemados e libertos em troca do embaixador americano no Brasil Charles Burke Elbrick (1908-1983), que fora sequestrado por milícias da esquerda armada em 1969. À frente deles encontra-se outro ator portando um bastão, tido como objeto central da montagem e que guiará boa parte das ações dos atadores. De acordo com o texto, tratava-se, metaforicamente, a princípio, do *bastão de Molière*, objeto-símbolo do teatro, cujas três batidas ao chão do palco, tradicionalmente, indicavam o início do espetáculo. Sobre o *bastão de Molière*, o teatrólogo Ubiratan Teixeira explica que,

Tradicionalmente, o pedaço de sarrafo de que se serve o contra-regra para bater contra o assoalho do palco, em pancadas rápidas e secas, o aviso alertando o público para o começo do espetáculo. Historicamente, teve sua origem com o dramaturgo francês Jean Baptiste Poquelin, o Molière, que usava um bastão artisticamente entalhado e ornamentado exclusivamente para essa função. Apesar de muitos teatros terem abolido essa tradição em favor dos sinais eletrônicos, a herança ainda é respeitada no mundo inteiro, até mesmo nos teatros mais modernos.⁸²¹

Deste modo, o ator que portava o bastão, protagonizando a ação, iniciava o diálogo expondo a recusa de alguns em aceitar as regras convencionais do jogo:

ao dia tal do mês tal do ano tal (*dia, mês e ano da representação*) por força de contrato foram intimados a comparecer ao paredão os seguintes indivíduos (*nomes de todos os atores*). Não compareceram por se encontrarem em local incerto e ignorado, ou por estarem fora do uso de suas faculdades físicas ou mentais, ou por terem fugido ao confronto, ou por razão que aqui não cabe declarar, ou por resistirem ao confronto, outros indivíduos, que aqui se acharão entretanto representados, dentro da responsabilidade da massa encefálica de cada um dos presentes.⁸²²

⁸²⁰ Como poderá se acompanhar no item seguinte deste capítulo.

⁸²¹ Cf. TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005, p. 48.

⁸²² “Confrontação”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 02.

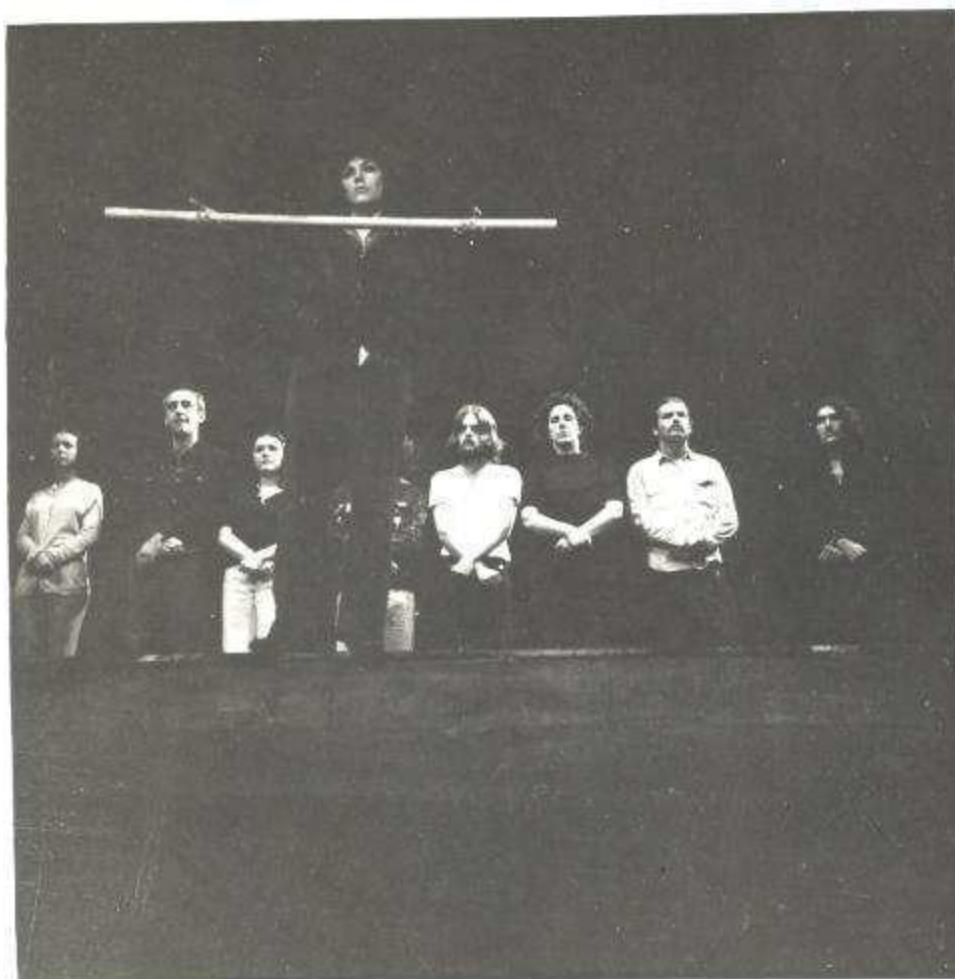


Imagem 158: Cena do “paredão”, em que um ator (no caso, atriz) porta o bastão de Molière. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.



Imagem 159: Foto dos prisioneiros políticos libertados em troca do embaixador norte-americano em 1969.

Na sequência da cena, outro ator apanha então o bastão das mãos do primeiro, e efetua então as três batidas clássicas, sugerindo o início da encenação por aqueles que estão presentes. Sua fala pretende situar a narrativa, como que uma espécie de didascália, mas a orientação é a própria realidade que os circunda, ou seja, ele descreve o próprio “local onde o espetáculo está sendo representado, cidade, endereço, temperatura, [...] número de pessoas presentes, número dos que pagaram inteira e meia entrada, destino da renda do espetáculo, [...]”, ⁸²³ ação que descortina parte das estratégias antiilusionistas do texto, que seriam então exploradas pelo grupo.

1º ATOR: Um grupo de pessoas, em cima do tablado, que chamam, neste momento do planeta, de palco, está perante um grupo de pessoas que neste momento do planeta aceita ser chamado de plateia, expectadores. Supõe-se que os dois grupos estejam vivos. Chamam a este acontecimento: teatro. (*pausa*) Por estarem já caracterizados os dois grupos, de um lado atores e do outro expectadores, pede-se aos primeiros que comecem a representação.⁸²⁴

Assim, dá-se início à representação teatral. Todos são identificados no texto como atores, ator conversando com ator, ou com um coro de atores. Assim eles se maquiam, vestem máscaras, figurinos, e “quando estão preparados, encaram fixamente o público e começam a tirar suas maquiagens e roupas de teatro”.⁸²⁵ Nota-se nesta última ação a referência – e a concomitante problematização – de uma característica tradicional da arte teatral, justamente o que toca a representação fictícia, o jogo de ilusão (imagem 160). Deste modo, o que se segue é a recusa dos atores em representar cenicamente: “(O ator mostra de um lado as roupas, maquiagens, etc. E do outro lado os atores; dirige-se ao público): o que é que vocês preferem, isso ou isso?”⁸²⁶

Ator: This night we don't play. Esta noite ninguém representa.

Ator: The show must go on.

Ator: This night we don't play. Esta noite ninguém representa.

Ator: The show must go on.

Ator: Desta vez o show vai parar (*pausa*).⁸²⁷

⁸²³ Id. Ibid., p. 02.

⁸²⁴ Id. Ibid., pp. 02-03.

⁸²⁵ Id. Ibid., p. 03.

⁸²⁶ Id. Ibid., p. 03.

⁸²⁷ Id. Ibid., p. 03.



Imagem 160: Atores vestidos e se maquiando para “iniciar” o espetáculo. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.



Imagem 161: José Celso atuando com o bastão de Molière na mão em um gesto que sugere a batida do bastão ao chão. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Os diálogos que seguem até o final desta primeira parte se caracterizam pelo questionamento acerca do papel e do significado do teatro, da relação ator e plateia, da condição do ator e do próprio propósito do porquê estar na plateia. Assim, uma série de temas dá sentido a isso e abrem-se falas em forma de monólogos longos, são eles, em sequência: *Requiém do Teatro Morto*; *Atestado de Óbito do Teatro*; *Diagnóstico Precário Dito Por Um Paranóico*; *Últimas Palavras de Um Agonizante Apaixonado*; *Réquiem das Relações Mortas*; e a *Exaltação ao Teatro Biologicista*.

Exaltação ao Teatro Biologicista

Ator: Que se fale, que se sangre, que saia grito, que saia esperma, que saia cuspe, que saia suor, que saia lágrimas, que saia escarro, que saia bafo, cheiros e vômitos que saia urina, que saia, merda. É que a água encontre a água, que a pele friccione a pele, que a unha arranhe a unha, que esperma se misture com esperma, cada qual use o que tem. Esse VASO tem que se entupir.⁸²⁸

É muito provável que – apesar de não se ter outras fontes que permitam ter certeza disso – nesse momento da montagem esteja passando um vaso, como expresso no próprio texto, recolhendo as mencionadas excreções corporais dos atores. Essa era a intenção, o que também seja muito provável que tenha sido suprimido pela censura, caso não tenha sido fruto de uma improvisação do momento. Do mesmo modo, o elemento homossexual, a partir, sobretudo, do ponto de vista da sexualidade, quando está sugerido no texto da peça que “esperma misture com esperma”, passa a ser eloquente na prática, em uma época em que a homossexualidade ainda era considerada uma doença psiquiátrica, passível, inclusive à lobotomização.

Tais questões e expressões performáticas são levantadas e pensadas justamente para um público de classe média, acostumado com certa cultura do “bom-mocismo”, público que, como sugere o próprio texto, tratava-se dos “bem-educados, os bem-preparados, os filhos prediletos”,⁸²⁹ de ideias largas, que “fazem ioga” e “comem comida macrobiótica”. Esses estereótipos do público do grupo *Oficina* deveriam ser vistos como os do próprio grupo, já que o público deveria ser concebido como um espelho.

⁸²⁸ Id. Ibid., pp. 14-15.

⁸²⁹ Id. Ibid., p. 05.

Destarte, justamente por conceber o público enquanto espelho, a crítica à plateia não deixava de ser uma forma de autocrítica, e algo que dava ensejo à proposta maior da encenação: a de que não houvesse mais “nós” atores e “eles” plateia:

Atores: Eu sou você. Você é eu. Nós somos vocês. Vocês são nós. Nós. Nós. Nós. Nós é o que está entre eu e você. Esse vaso. Essa urna. Esse nó. Esse nós.⁸³⁰

Esta era a questão central que motivará toda a encenação, e que já era levantada na primeira parte. Deve-se notar a importância que era dada para o elemento corpo, sobretudo do outro, na dinâmica teatral, ou seja, uma parte central que diz respeito não apenas ao trabalho do ator, mas também ao público, como presença, algo que se contrapunha ao distanciamento dos meios de comunicação de massa como a televisão e o cinema, os quais, de certo modo, tendo em vista a lógica da indústria cultural da época, ameaçavam diretamente o campo profissional do teatro:

Gritos (sobrepastos): Cague nos bancos, pulso contra pulso, pêlos contra pêlos, suor contra suor, teatro de fricção – o meio é a mensagem.

(ENQUANTO O CORAL É CANTADO, UM ATOR GRITA:)

Ator: Teatro canhoto, sem regras, sem padrão, teatro impulso, teatro energia pura, fogo nos teatros onde existir teatro, construir teatros onde não houver teatro. Mas sempre sair gritando: fogo, fogo, fogo! o único papel do teatro é levar a plateia pra fora, invadir todas as casas e quebrar todos os vídeos de televisão com a mão fechada, e ficar dizendo na frente do papai: eu estou vivo!

Bandeira é estar vivo,

Eu respiro mal, mas meu corpo é meu MEIO, e eu me exprimo com meu corpo pra milhares de corpos e a palavra de desordem é: fora dos túmulos!⁸³¹

Assim, o grupo manifesta-se contra a anestesia dos corpos provocada pelos meios de massa, em oposição a qual o corpo do atador era veículo de resistência, pelo contato direto, pela ativação da experiência física e sensorial. Os meios de comunicação, assim como a velocidade dos novos meios de transporte existentes, seriam os principais responsáveis por tal passividade e ou letargia, essa certa desconexão com o espaço.

⁸³⁰ Id. Ibid., p. 08.

⁸³¹ Id. Ibid., p. 15.

Nesse sentido, Richard Sennett analisa que “o viajante, tanto quanto o telespectador, vive uma experiência narcótica; o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos”,⁸³² sejam eles reais ou virtuais. Trata-se de uma questão central da época e mostra a sintonia do *Oficina* com as problematizações das vanguardas artísticas contemporâneas. No campo das artes visuais, por exemplo, em diversas propostas artísticas da década de 1960 e começo de 1970, nota-se igualmente a ênfase no corpo, o qual é abordado como veículo privilegiado da mensagem artística, ou, para usar uma expressão de Frederico Moraes, como “motor da obra”.⁸³³ Dentre as razões expostas por Moraes para justificar esta importância central da corporalidade na arte de vanguarda daquele momento está a condição de um contexto em que “a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo”.⁸³⁴ Para o *Oficina* então, em *Gracias Señor*, o virtual deveria definitivamente ser deixado de lado, enfatizando assim a sensorialidade das relações entre os corpos, ou seja, o corpo como instrumento de uma compreensão e experiência do mundo, do agora, em detrimento da letargia ocasionada pela indústria cultural.

Mas não apenas da indústria cultural. Para o grupo, essa passividade e anestesia geral estavam expressas também no teatro comercial contemporâneo, objeto não apenas de crítica explícita e de metalinguagem nesta primeira parte, mas de bode expiatório e metáfora do contexto político cultural utilizado na semântica de toda a encenação. Segundo o teórico Armando Sérgio da Silva, na *Confrontação*, os atores

contestavam o “grande espetáculo”, o “grande *show*”, os valores de ritmo, ordem, boa produção, etc. Procuravam uma nova “missão”, que consistiria em lançar-se a uma investigação em conjunto com as pessoas presentes na sala de espetáculos. Essa comunicação abandonada naquele momento seria o reflexo de relações mortas e mentirosas dentro da própria sociedade. O teatro não deveria, portanto, servir de refúgio a criaturas mortas.⁸³⁵

Conforme se pode observar na análise de Armando da Silva, o público, espelho do grupo, representava simbolicamente a sociedade. Assim, com o reconhecimento

⁸³² Cf. SENNETT, Richard. Op. Cit., 2006, p. 18.

⁸³³ Cf. MORAIS, Frederico. O corpo é o motor da obra. In: _____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. RJ: Paz e Terra, 1975, p.33.

⁸³⁴ Ibid., p. 12.

⁸³⁵ Cf. SILVA, Op. Cit. 2008, p. 206.

da existência das relações mortas na sociedade, havia a necessidade de buscar se estabelecer outro tipo de relação – obviamente, na semântica da atuação, com o público – outra forma de comunicação que não se fundamentasse na divisão atores/plateia. Nota-se algo que será comum durante todo o texto: a metalinguagem explorada metaforicamente. Para eliminar a divisão “nós” e “eles”, fazia-se necessário ensinar teatro ao público. Tal é o tema da segunda parte, *Aula de Esquizofrenia*.

II - *Aula de Esquizofrenia*

O teatro permite a loucura das mil identidades e dos mil caminhos, ou o teatro esclerosado, catatônico, morto?

O teatro sofrendo de esquizofrenia (divisão), várias personalidades; O teatro contribuição de todos os erros e acertos, da cultura lusitana, índia, negra, imigração ou a tentativa sempre de prender o teatro a poucas fórmulas? O teatro sempre saltando vivo, louco, esquizofrênico, experimental, confuso ou o teatro rotineiro, convencional, catatônico?

Que fazemos com o teatro? Lobotomizamos de vez? Matamos? Ou tentamos, na confusão dos caminhos, um caminho novo? ⁸³⁶

A segunda parte, como sugere o próprio título, é uma proposta de ensinamento ao público, de aula, mais especificamente uma proposta de aula de esquizofrenia. Nesta parte da narrativa, o grupo *Oficina* coloca alguns dilemas cruciais a serem definitivamente resolvidos, em conjunto com a plateia, no decorrer da encenação, como pôde ser notado no diálogo supracitado. Tais dilemas serão justamente a motivação principal que norteará praticamente todo o enredo da peça encenada. Neste momento da narrativa, é patente que as temáticas que tangenciavam a psiquiatria e suas formas de autoritarismos, presentes em seus tratamentos e ou procedimentos, ganhavam cada vez mais voz e formas críticas, em um contexto, pode-se dizer, de emergência epistemológica de questionamentos acerca dos procedimentos técnicos e práticos da psiquiatria, sobretudo com o advento dos chamados discursos antipsiquiátricos. O discurso do louco ou do então considerado anormal, definitivamente, deveria ser levado em conta, haja vista que o conceito de normalidade se esvaía juntamente com o questionamento epistemológico dos discursos que pregavam verdades universais.

⁸³⁶ “Aula de Esquizofrenia”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 18.

Em 1975, Michel Foucault procurava demonstrar, poucos anos depois da produção de *Gracias Señor*, em uma *lecture* no *College de France*, a nova técnica de poder estabelecida sobre o corpo, o qual, “atravessado por toda uma série de mecanismos chamados *atrações*, *titilações*, sede das intensidades múltiplas de prazer e deleitação”;⁸³⁷ “animado, sustentado, eventualmente contido por uma vontade que consente ou não consente, que se compraz ou se recusa a se comprazer”,⁸³⁸ “sensível e complexo da concupiscência” é justamente o “correlativo a essa nova técnica de poder”.⁸³⁹ Para Foucault, “a qualificação do corpo como carne”⁸⁴⁰ seria ao mesmo tempo uma “desqualificação do critério como carne”.⁸⁴¹

Assim, *Gracias Señor* discursava contra essa nova técnica de poder identificada por Michel Foucault. Representava-se assim, nesse sentido, nessa segunda parte da peça, uma aula que consistia na divisão entre os atores, professores, e o público, que seriam os alunos. Se na primeira parte o contato com o público era mediante críticas e questionamentos diretos, nota-se que neste momento a interação amplia-se um pouco mais. Como observado, a aula tinha como tema a esquizofrenia, que sugeria não somente a crise das relações convencionais no teatro, mas ilustrava a própria crise do grupo *Oficina*, iniciada em *O rei da vela* e prosseguida em *Na selva das cidades*, e que, em grande medida, “colocava a questão de um grupo que faz o teatro contra o sistema, mas dentro do sistema”.⁸⁴²

Deste modo, essa cena começa com um ator, representando o professor, explicando o movimento de pulsão, de contração, e expansão, a que está sujeito todo e qualquer organismo vivo. Enquanto o professor fala, os outros atores vão representando coreograficamente este movimento de pulsão, ao mesmo tempo em que trechos do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade são ilustrados e ditos em forma de canto apoteótico. O professor prossegue:

Professor: Se em contato com o mundo exterior esses impulsos de pulsão encontram um excesso de obstáculos, um excesso de pressão, o organismo sofre uma contração desarmônica e por excesso de angústia e medo pode, em sua defesa, criar uma couraça. O excesso de contração vai determinando o aparecimento de uma couraça, de um calo. [...] Mesmo cercado pela couraça, essa energia

⁸³⁷ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 256.

⁸³⁸ Id. Ibid., p. 256.

⁸³⁹ Id. Ibid., p. 256.

⁸⁴⁰ Id. Ibid., p. 256.

⁸⁴¹ Id. Ibid., p. 256.

⁸⁴² Cf. SILVA, Op. Cit. 2008, p. 208.

continua querendo a expansão e investe contra a couraça produzindo a angústia. Quanto mais angústia, mais couraça.

Nesse momento o indivíduo passa a ser dois: um, secreto, viajante, intenso, perigoso, demoníaco, encarcerado nos limites do corpo, outro com carteira de identidade, pensando que somente tem a identidade fria dos números, disposto a todas as concessões a que uma certa maneira de viver de um determinado período lhe impõe. Esse é o estado de esquizofrenia.⁸⁴³

O problema aqui é construído em torno da ideia de corpo em ação, no sentido de que o teatro age e reage, como toda vida orgânica, tendo em vista os mesmos impulsos, as mesmas reações e limitações. Teatro e performatividade são definitivamente coisas que deveriam ser concebidas como indissociáveis. Para o grupo *Oficina*, naquele momento, o teatro sofria do mesmo estado de divisão, de incerteza, de angústia pelo qual passava um indivíduo esquizofrênico, já que nem todo teatro compreendia o corpo como meio estético e político.

A aula aqui encenada é dividida em *três tempos*, que apontam para três momentos de formação da cultura brasileira – e, conseqüentemente, do teatro brasileiro –, essa cultura miscigenada, formada pela “loucura das mil identidades e dos mil caminhos”,⁸⁴⁴ como coloca um dos atores, e que possui um “teatro contribuição de todos os erros e acertos da cultura lusitana, índia, negra, imigração” – segundo expõe o texto secundário desta parte.⁸⁴⁵

Antes do início do primeiro tempo, as falas dos atores fazem referências “às origens do teatro”⁸⁴⁶ e as “tentativas de umas formas culturais se imporem sobre as outras operando-se o fenômeno do cadinho cultural”.⁸⁴⁷ Surge então um coral recitando um trecho do livro de cânticos católico, e um ator representando o rei D. Manuel, monarca à frente do processo de descobrimento do Brasil, a declamar trecho de *Os Lusíadas*, de Camões, além de outros declamando *La vida és um sueño* (1636), de Pedro Calderón de la Barca, um dos principais nomes do drama barroco. De acordo com as memórias de Renato Borghi, nesta parte ele [Borghi] entrava montado em cima de Henrique Nurmberger, com o bastão na mão e recitando a obra de la Barca, como se pode ver nas imagens 162 e 163 abaixo. Até o final desta parte segue

⁸⁴³ “Aula de Esquizofrenia”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, pp. 23-24.

⁸⁴⁴ Id. Ibid., p. 18.

⁸⁴⁵ Id. Ibid., p. 18.

⁸⁴⁶ Id. Ibid., p. 28, texto secundário da peça.

⁸⁴⁷ Id. Ibid., p. 28, texto secundário da peça.

a colagem de trechos de obras literárias que sugerem determinados momentos associados ao teatro brasileiro – expediente adotado em toda a peça.



Imagem 162: Renato Borghi montado em Henrique Nurmberger, recitando *Calderón de la Barca*, cena que remete a um ensaio teatral. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.



Imagem 163: Renato Borghi montado em Henrique Nurmberger, recitando *Calderón de la Barca*. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

O *primeiro tempo* trata do contato da cultura ibérica com a cultura indígena, do processo de colonização e de dominação dos indígenas pelos missionários; as palavras “*Gracias Señor*”, título da peça, são neste momento pronunciadas e indicam a relação de submissão indígena. O *segundo tempo* refere-se às diversas formas de exploração dos negros, na dança, no canto, nos trabalhos braçais, no cuidado com os filhos dos senhores, entre outros; o *terceiro e último tempo* aponta para a mistura de culturas operada mediante a imigração de grupos europeus entre o século XIX e princípios do XX.

A esquizofrenia, a qual o trecho do espetáculo remetia, se explicava tanto no plano metalinguístico, como visto, quanto no que tange à própria formação cultural do Brasil, isto é, o próprio cadinho cultural das raças que estruturava a sociedade brasileira. Segundo Fernando Peixoto, a “Aula de Esquizofrenia” consistiu em explicar as origens da esquizofrenia reinante:

é analisado o papel do índio (que teve o teatro medieval português como instrumento de lavagem cerebral), do negro (que a colonização soube domesticar e a sociedade moderna soube confinar a um papel subalterno na vida cultural e política) e dos emigrados dos anos vinte (que tiveram sua rebeldia social anulada com doses maciças de pão e circo).⁸⁴⁸

É interessante observar como os três tempos propostos para a divisão desta parte são anunciados pela figura da personagem chamada de *tradutor*, denotando as possíveis transformações que ocorrem neste processo de mistura cultural, pois, “traduzir é trair”,⁸⁴⁹ diz o *tradutor*. É claro o embasamento semântico na tese da “democracia racial”, exposta originalmente por Gilberto Freire cerca de três décadas antes,⁸⁵⁰ como eixo motivacional para a esquizofrenia cultural a que a parte da peça se refere – colocando-a, assim, enquanto mito a ser desvendado.

O reconhecimento de todas estas contribuições culturais, desta sociedade formada por “elementos díspares, resultante de cruzamentos diversificados”,⁸⁵¹ como coloca um *ator*, é expresso pelo grupo em gestos caóticos, em uma atuação descontrolada em que se observam danças de carnaval, cantorias de óperas, cenas

⁸⁴⁸ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 101.

⁸⁴⁹ Id. Ibid., p. 28.

⁸⁵⁰ Cf. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sobre. [sic] o regime da economia patriarcal. 47. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

⁸⁵¹ “Aula de Esquizofrenia”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 33.

de circo, teatro de revista, e em várias línguas. Como em um verdadeiro hospício, como em uma situação esquizofrênica, tal a associação colocada no texto da peça.

Nesta loucura do teatro, sobressai-se o personagem do esquizofrênico, que, pode-se deduzir, representa a própria situação contemporânea do teatro, e que na narrativa é contraposto ao *homo normalis*, obediente, passivo – nota-se aqui certa crítica –, adaptado ao meio:

Professor: Aqui estamos, diante do esquizofrênico e do *homo normalis*. O esquizofrênico liberou sua energia encarcerada e não atingiu seu objetivo. É um perigo social. Ele está perdido. O *homo normalis* está salvo. Se encontra integrado no seu contexto social.⁸⁵²

Ao final, o destino do esquizofrênico, que pode ser entendido como o destino do próprio teatro, é ofertado ao público para decidir. Lobotomiza-se o esquizofrênico ou procura-se outro modo de tratamento, ou seja, procura-se outra forma de comunicação entre atores/plateia? Novamente se observa aqui a remissão à questão do corpo, já que a primeira opção oferecida apontava criticamente para uma prática científico-psiquiátrica de controle e docilização dos corpos bastante adotada em tratamentos médicos na primeira metade do século XX.

A lobotomia consistia em um procedimento cirúrgico no cérebro realizado de modo a “eliminar determinadas doenças mentais”,⁸⁵³ como a esquizofrenia, a depressão, “ou modificar ‘comportamentos inadequados’”,⁸⁵⁴ como o “homossexualismo”.⁸⁵⁵ Técnica bastante invasiva e de eficácia nem sempre constatada, não raro vinha acompanhada de choques elétricos, sobretudo se o comportamento do paciente fosse considerado “anormal”, como violento, muito agitado ou mesmo sexualmente desviante, ou seja, fora dos padrões aceitos. O resultado, em grande parte das intervenções, era que pacientes se tornavam dóceis e passivos, inclusive com sérias sequelas cerebrais. Caso paradigmático de tal intervenção naquele contexto foi o de Rosemary Kennedy, irmã do presidente dos

⁸⁵² Id. Ibid., p. 40.

⁸⁵³ Cf. MASIERO, André Luis. A lobotomia e a leucotomia nos manicômios brasileiros. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Vol.10, n. 2, Rio de Janeiro, Maio/agosto de 2003, p. 550. Segundo o autor, com algumas diferenças, a técnica foi inventada contemporaneamente por dois neurologias americanos na década de 1930, Walter Freeman e James Winston Watts e por dois portugueses Egas Moniz e Almeida Lima, chegando no Brasil a partir de 1936.

⁸⁵⁴ Id. Ibid., p. 550.

⁸⁵⁵ Como se chamava e era classificada pelo discurso médico e científico a homossexualidade no período. Tal classificação, conotando doença ou transtorno mental, passa a cair em desuso teoricamente em meados dos anos 1970 quando os movimentos de contestação comportamental conquistam certa despatologização da homossexualidade do rol dos transtornos psiquiátricos.

Estados Unidos entre os anos de 1961 e 1963, John Fitzgerald Kennedy (1917-1963). Rosemary foi diagnosticada com dislexia, mas o caso culminante que a levou à lobotomização a mando do pai foi o seu comportamento sexual desviado. Havia um ataque discursivo a esse procedimento, como pode se notar, inclusive, no filme *Um estranho no ninho*, de 1975, dirigido por Miloš Forman, baseado no romance de 1962 escrito por Ken Kesey (1935-2001), cujo enredo aborda criticamente as formas de controle e repressão dos corpos empregados em clínicas psiquiátricas e instituições de controle social. No longa-metragem, a lobotomia foi o trágico destino final da personagem do ator Jack Nicholson, Randall Patrick McMurphy, presidiário malandro que finge ser louco para ser transferido a uma clínica psiquiátrica, onde ele pensava estar mais livre do que na prisão.

A crítica ofertada pelo *Oficina* se insere nesse momento de contra discurso a tais práticas e aos tratamentos manicomiais, que consagraram o conceito de anormal por via do comportamento desviado. Em *Gracias Señor*, ao ser questionado a optar entre lobotomia ou outra opção, “geralmente o público respondia: – Não! – quer dizer, propunha-se a tentar, junto com os atores, um novo tratamento para a explosão criativa encarcerada”,⁸⁵⁶ para a pulsão reprimida. É o que começa a se desdobrar na terceira parte, “Divina Comédia”.

III - Divina Comédia

A terceira parte da peça promove a prática de um ritual, por meio do qual um novo modo de comunicação era perscrutado. Aqui a referência no teatro ritual do *Living Theatre* fica evidente, apesar de por vezes ser negada por José Celso, em nome do grupo.⁸⁵⁷ O texto que abre esta parte indica que “para procurar o caminho

⁸⁵⁶ Cf. SILVA, Op. Cit. 2008, p. 207.

⁸⁵⁷ Em diversos momentos, mesmo naquele contexto de 1972, o grupo, em grande medida sob a interlocução de José Celso, tende a procurar ressaltar certo aspecto de originalidade da produção, negando as possíveis referências que tinham como norte e enaltecendo o que poderia ter de peculiar. Na peça, em diversas passagens, fica explícita a conotação ritualística empregada na narrativa, como poderá ser acompanhado adiante neste capítulo. Apenas a título de exemplo, acerca de tal negação enfatizada por José Celso, em entrevista no próprio ano de 1972, ele, respondendo então pelo grupo *Oficina*, posicionava-se quanto a essa questão ante à seguinte indagação feita por Ibanez Filho: Ibanez: *Mas, por esta experiência já ter acontecido teoricamente com o autor francês Antonin Artaud e praticamente com o Living Theater [SIC], o espetáculo não será produto em vez de produção? Um - produto controlado e distribuído como a contestação das roupas hippies que agora são vendidas nas lojas comerciais?* José Celso: *Não. Artaud queria que o teatro fosse um ritual e esta é mais ou menos*

novo é preciso exorcisar [sic] o teatro de todas as formas impuras que os meios de comunicação de massa impuseram a ele”.⁸⁵⁸ A interação com o público é cada vez mais frequente, fundamental nesse momento, e do mesmo modo a importância do corpo como meio de troca entre público e grupo fica cada vez mais clara, sobretudo como instrumento de uma nova forma de comunicação. Mas o público ainda não atua. Assim diz o texto:

Teatro como reação e presença de sofrimento do corpo humano. O ator, como mártir, por trazer mensagens.
O ator que sofre todas as transformações das dores do mundo no próprio corpo. Mas, que finalmente, se salva pela comunicação e o contacto direto, exorcisado da confusão. O teatro voltar a dizer –ser humano – presente [sic].⁸⁵⁹

A referência à obra *A Divina Comédia* (1318), do poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321), que dá nome a essa divisão específica do texto, segundo Fernando Peixoto, representa a “descida aos infernos para caçar o resto do mal, da energia encarcerada, apologia do Bem, da Caretice”.⁸⁶⁰ Remete a uma jornada pela qual o teatro deveria passar para traçar caminhos outros. Assim, abre-se este momento com uma personagem, o *Anjo* (imagem 164), portando um martelo e uma chave de fenda, batendo-os e recitando um trecho de *A Divina Comédia*, que insinua a perda de rumo, o estado de desorientação vivenciado pelo teatro:

da vida ao meio da jornada,
tendo perdido o caminho verdadeiro,
achei-me embrenhado em selva escura,
descrever qual fosse tal aspereza umbrosa
é tarefa assaz penosa
que a memória reluta em lembrar.
Tão triste era que na própria morte não haverá muito mais tristeza.⁸⁶¹

a posição do Living, não a nossa, que, de certa forma, está mais perto de Brecht. Nós queremos acordar as forças das pessoas para elas voltarem a querer. Sabemos, no entanto, que uma parcela inevitável do público vai apenas nos consumir. Mas o sistema consome somente a parte superficial. Tenho certeza de que, daqui a dois anos, haverá muitas peças como a nossa, o que não tem importância porqu já estaremos fazendo outra coisa. Há apenas o consumo artificial [...] Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Lição de voltar a querer. Entrevista realizada por Ibanez Filho. Folha de São Paulo, São Paulo, 3/5/1972. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 213.

⁸⁵⁸ “Divina Comédia”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 49.

⁸⁵⁹ Id. Ibid., p. 49.

⁸⁶⁰ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p. 193.

⁸⁶¹ “Divina Comédia”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 50.

A associação do texto à obra de Alighieri é direta. Assim como a personagem na obra prima do poeta florentino está perdido por ter seguido um caminho incorreto na vida, também o teatro, personificado e metaforizado em *Gracias Señor*, estaria passando por situação semelhante. A partir deste momento, inicia-se um processo de exorcismo, de “invasão dos cérebros”,⁸⁶² liderado pela personagem *Anjo*. Como indica o texto secundário da peça, esta personagem “invocará todos os meios de comunicação de massa que atuaram sobre o teatro, que deformaram sua linguagem, o cinema, a TV, o *foot-ball*, os grandes fetiches do mundo da informação que o teatro assimilou”,⁸⁶³ com o propósito de expulsar os demônios que deturparam o teatro.



Imagem 164: Ator vestido de anjo. As luvas na mão possivelmente remetem a um trabalhador, assim como o martelo e a chave de fenda descritos no texto. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Deste modo, em meio a sons, músicas eletrônicas, o *Anjo*, incentivando os atores a segui-lo, invoca signos associados aos meios de comunicação de massa, ao

⁸⁶² Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p. 193.

⁸⁶³ “Divina Comédia”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 50.

mesmo tempo que alguns atores vão se fantasiando, vestindo longos e perucas, como se fossem participar de um grande show de televisão (imagem 165). É patente o sentido irônico e de deboche no que tange à invocação do *Anjo*, cujo sentido do diálogo remete a uma prece, usando personagens de telenovelas, marcas de refrigerante, de produtos alimentícios, *slogans* de propaganda de produtos e de grandes empresas:

Anjo: Lembrai, lembrai,
 nós somos os Irmãos Coragem,
 nós somos Jô Soares,
 nós somos margarina [...] *seven-up!* *seven-up!*
 nós somos os supermercados
 nós somos um pão de açúcar,
 Varig, Varig, Varig!
 Eu sou o super-super-Repellex...⁸⁶⁴



Imagem 165: Atores provando figurinos, fantasiando-se de personagens. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

A plateia era novamente convidada à interação lembrando gostos, cheiros, embalagens, produtos, títulos de novelas, de remédios, de programas de televisão, sob o estímulo imperativo e irônico do *Anjo* pedindo que não tivessem medo de ser caretas, pois assim poderiam “invocar os bons espíritos”.⁸⁶⁵ Os que não cediam ao

⁸⁶⁴ Id. Ibid., p. 52.

⁸⁶⁵ Id. Ibid., p. 53.

apelo, os que resistiam a se deixar levar pela invasão dos meios de massa eram associados aos mártires católicos e sofriam violência corporal. Aumenta-se então o foco da crítica do texto de *Gracias Señor*, sobretudo, à indústria cultural.

Nota-se também nesta passagem uma associação não menos crítica da relação do corpo com o contexto político vivenciado naquele momento, sobretudo ao se tomar em conta que, na peça, um dos resistentes acaba por fim confessando sua culpa “diante de um grande vídeo de televisão”.⁸⁶⁶ Por vezes, a tortura mediante violência, por busca de informação, como praticado pelo Estado brasileiro no período, é tema indireto da narrativa. Este é um dos importantes momentos em que o público é chamado a reagir mediante a violência sofrida por um dos atores, e as reações da plateia são projetadas nas próprias reações e falas dos atores, mediante “a esquizofrenia, a indecisão, o hamletismo, o ser ou não ser, o não tomar partido por um dos lados da divisão”.⁸⁶⁷

Uma passagem da peça dá voz a uma personagem identificada apenas como *Pagão*, que se volta a criticar aqueles que preferem a dor. Citando trechos da obra *Assim falou Zaratustra*, escrita entre 1883 e 1885 pelo filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), a personagem tem a função, sobretudo, de enaltecer o corpo:

aos que desprezam o corpo quero dizer a minha opinião. Tudo é corpo, e nada mais. A alma é apenas nome de qualquer coisa do corpo. O corpo é uma razão ampliada, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.
Instrumento do teu corpo é a tua razão pequena, a que chamas espírito: um brinquedo, um pequeno instrumento da tua razão grande.
[...] Por detrás dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um senhor mais poderoso, um guia desconhecido – chama-se “Eu sou”. É o teu corpo.
Há mais razão no teu corpo do que na tua sabedoria [...]”⁸⁶⁸

O processo de sedução do último resistente é apresentado na encenação pela vinda da figura do *Anjo* com uma grande bola (de futebol) que é enterrada no cérebro do resistente. Ironicamente, os cérebros são representados por repolhos. Deve-se lembrar que o país se mobilizou como nunca nesse início de década ao ganhar seu tricampeonato mundial de futebol no México no ano de 1970. A grafia *foot-ball* era

⁸⁶⁶ Id. Ibid., p. 59.

⁸⁶⁷ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p. 193.

⁸⁶⁸ “Divina Comédia”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 56.

trazida desta forma, em inglês, como uma coisa importada, não menos responsável pela alienação dos indivíduos, tanto quanto a indústria cultural: lavagem cerebral.

Há que se destacar uma relação da personagem *Anjo*, introduzida neste momento da peça, com o *Anjo* da obra *Roda Viva*, de Chico Buarque, apresentada em 1968 – tendo José Celso em sua direção. Do mesmo modo, o tema da peça de Chico Buarque perpassa críticas à indústria cultural, sobretudo à TV e à indústria fonográfica, tendo a personagem *Anjo* na obra *Roda Viva* o papel preponderante à manipulação e total declínio da protagonista *Ben Silver* ante à lógica da indústria cultural. Quanto ao *Anjo* de *Gracias Señor* mais especificamente, é interessante observar, pelas imagens fotográficas da montagem, a aparência andrógena da personagem, representada então pelo ator Henrique Maia Nurmberger. Toda de branco, com delicadas asinhas e cabelos longos e encaracolados até o ombro. Aliás, como observado em capítulos anteriores, cabelos compridos são alguns dos signos expressivos de grupos sociais que desdenharam das convenções de gênero, e atestaram que “os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos”,⁸⁶⁹ ou seja, evidenciaram o caráter fantasístico da identidade de gênero, segundo sustenta Judith Butler.

Ao final desta parte, há ainda “uma volta ao bom senso”⁸⁷⁰ por alguns dos atores, que é acompanhada pela leitura de trechos de *Os Sertões* e pela formação de nova divisão em dois grupos, os *seduzidos* e os *resistentes*. Os seduzidos à indústria cultural, ao *foot-ball*, etc, *versus* os resistentes a tudo isso, obstáculos à busca pelo novo caminho. Essa parte finaliza com uma confrontação violenta entre estes dois grupos, um espancamento – o do resistentes usando repolhos e o outro usando bolas de futebol (imagens 166 a 168) – que deveria envolver o público, que é chamado a interagir e se posicionar, defendendo, batendo, ou mesmo assistindo indiferente. Ser indiferente era identificado como, não menos, uma forma de posição. Para Silva,

a Divina Comédia era um desafio claro à plateia. Um desafio na base carrasco-vítima, que deveria passar através da pele, fisicamente, toda a violência de uma sociedade repressora. Os estímulos eram os mais elementares possíveis, na base de bater ou apanhar, reagir ou não reagir. Uma metáfora do óbvio que, de certa maneira, conseguia a participação, não raro desintegrada da plateia. A agressão era a

⁸⁶⁹ Cf. BUTLER, Judith. Op.Cit., 2007, p. 275. Tradução nossa do original: “*los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos*”.

⁸⁷⁰ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p. 194.

constante dessa parte, uma radicalização do processo de comunicação de *Roda Viva*. Ao mesmo tempo constituía o símbolo do massacre repressivo que o Oficina sofreu, em parte da sua história.⁸⁷¹



Imagem 166: Os resistentes abraçados com os cérebros/repolhos e os outros empunhando seus cérebros/bolas de *foot-ball* dentro de sacos. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.



Imagem 167: Atores, provavelmente os resistentes, segurando os cérebros (repolhos). *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

⁸⁷¹ Cf. SILVA, Op. Cit. 2008, pp. 208-210.



Imagem 168: Ao fundo um *Ator* segurando uma bola de *foot-ball* aparentemente maior do que as convencionais. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Novamente nesta parte se nota que, além da ênfase no corpo, o mesmo é representado justamente como canal de expressão e purgação de toda a violência sofrida, o que se presume, metaforicamente, pela cultura e pela sociedade. Os indícios deixados pelo texto, como os temas que abordam questões relativas ao futebol e à indústria cultural, sugerem essa relação indireta trazida e explorada pela linguagem. Nota-se que era justamente por via do corpo, de sua agressão, de sua brutalidade, ou seja, por via de sua potência, mas sobretudo pelo confronto ante outros corpos, que se tentava superar a anestesia e a passividade. Não coube aqui certa autocrítica de não exposição à luta armada, principal crítica voltada aos artistas desbundados, já que o tema da narrativa era justamente o da agressão, o do confronto entre os corpos, e havia uma defesa da não violência, do não confronto direto ante à opção pela formação miliciana e a confrontação armada conta o Estado. A próxima parte da peça traria a atuação da *Morte*.

IV - *Morte*

A parte da peça denominada *Morte*, tudo indica, foi criada para dar coerência à divisão em dois dias de encenações, já que no roteiro do grupo essa parte não se encontra separada, mas está junta do próximo item *Sonhos de Ressureição*. Divisão coerente já que se trata de uma morte, que se daria no final do primeiro dia de encenação, e a ressurreição seria justamente no dia seguinte. Esta parte representa a morte do Teatro, já que, “aparentemente”, segundo a narrativa da peça, “os grandes meios de comunicação venceram”,⁸⁷² mas persistia assim a atuação do sonho da ressurreição.

No texto, a parte *Morte* é curta e se trata apenas de um prefácio para o item *Ressureição*, o que, como já referido, diverge da prática da encenação. A morte no texto se dá com os rituais de exorcismo, que eram apresentados no item anterior, *Divina Comédia*. Nestes, há um primeiro, denominado *Grande Ritual de Exorcismo*, em que “Atores possuídos por demônios contagiam os demais, histeria coletiva... Perseguem-se uns aos outros, se flagelando,”⁸⁷³ e assim gritam as seguintes palavras de ordem:

Medo é coragem
Inteligência é burrice
União é divisão
Prazer é dor
Somos todos um só⁸⁷⁴

E um segundo denominado *Ritual Coletivo de Exorcismo*, em que os atores, “ajoelhados, se autoflagelam e repetem juntos” respondendo o questionamento do anjo:

ANJO: a literatura	ATORES: já era
o cinema	“
a cultura pop	“
Freud	“
Cassius Clay	“
Política	“
Brecht	“
Oswald de Andrade	“

⁸⁷² “Morte e ressurreição = união dos corpos”, *Gracias Senõr*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 66.

⁸⁷³ Id. Ibid., p. 65.

⁸⁷⁴ Id. Ibid., p. 65.

Comunidade	“
Underground	“
O marginal	“
Nietsche [sic]	“
Mick Jagger	“
Marcuse	“
McLuhan	“
Cultura	“
Contra-Cultura	“
Poesia	“
Ciência	“
Poder negro	“
Noel Rosa	“
Tropicalismo	“
Janis Joplin	“
Guttenberg	“
Eros	“
Eu	“
Nós	“
Êles	“
Êles	“ 875

Tudo aquilo que aparentemente era visto como referências ao grupo e àquele contexto político libertário dos anos 1960 e 1970 estava definitivamente morto na atuação, nas palavras do grupo, “já era”. Assim, “todo mundo ri, até morrer de rir”,⁸⁷⁶ e a personagem *Anjo* diz a seguinte expressão: “*We are all caretas*”.⁸⁷⁷ Isso era definitivamente a morte para o grupo. O teatro estava declarado morto. Deste modo, os repolhos, representando os cérebros e o Teatro,⁸⁷⁸ são destruídos, isto é, são amassados até virarem uma pasta e colocados em saquinhos, interpretados como *fascículos*. ‘Fascículo cerebral’.⁸⁷⁹ Depois disso definitivamente morrem. O teatro morto significou para Fernando Peixoto a “destruição da vontade de querer”,⁸⁸⁰ mas também é aparente referência à expressão nietzschiana *Gott ist tot* (Deus está morto!).⁸⁸¹ Ao final, o *Anjo* escreve na parede do fundo: “Será fim?”,⁸⁸² colocando dúvidas sobre a morte representada, mas morrendo também logo em seguida. Presume-se então que assim tenha ocorrido o fim desta IV parte e do primeiro dia de encenação.

⁸⁷⁵ Id. Ibid., p. 66.

⁸⁷⁶ Id. Ibid., p. 66.

⁸⁷⁷ Id. Ibid., p. 66.

⁸⁷⁸ Há, como já mencionado anteriormente, um cansativo excesso de simbolismo na peça.

⁸⁷⁹ Id. Ibid., p. 66.

⁸⁸⁰ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p. 194.

⁸⁸¹ Nietzsche, como visto, é citado em algumas passagens da narrativa.

⁸⁸² “Morte e ressurreição = união dos corpos”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 66.

V- *Sonhos de Ressureição*⁸⁸³

Nesta parte da peça, que inaugura o segundo dia de apresentação de *Gracias Señor*, os atores se encontram deitados – “mortos” – pela sala, “entre o público”.⁸⁸⁴ É importante notar que se encontram entre o público, já que a quinta parte de *Gracias Señor* é justamente a que começa a proposta de atuação direta da plateia. Agora sim se daria, até o final, a dissolução total do ilusionismo e da representação no Teatro. A plateia não ficará mais passiva em termos de ação. A proposta desta parte seria, consoante coloca Silva, “inventar uma nova humanidade”,⁸⁸⁵ ou, pode-se entender também, um novo grupo de teatro, que sustentasse nova forma de comunicação. Isto só se daria “pela união dos corpos”,⁸⁸⁶ isto é, o modo renovado de comunicação interpessoal que era perscrutado aponta para o teatro como expressão corporal, como “te-ato”.

A parte *Sonhos de Ressureição* está organizada basicamente em dois “sonhos”. O primeiro seria o sonho da *união dos corpos*, e o segundo seria o sonho de luta, de *separação dos corpos*. Segundo o texto, o primeiro sonho começa a reação do público mediante o contato com os corpos que estão jogados na sala, como pode se ver na imagem 169, tentando

sentir estímulos novos das pessoas que estão em volta (público ou outros atores) – uma energia que passe, alguém que toque. Tentam e desistem, tentam e desistem, no começo eles não sentem nada no ar, cada tentativa acaba em desistência...”⁸⁸⁷

Em suas memórias, o ator Renato Borghi lembra de algumas situações específicas e inusitadas que ocorriam neste momento de contato direto com o público:

deitávamos no chão e permanecíamos mortos por mais de quinze minutos. Isso deixava o público muito inquieto. Uma saudosa psicóloga, Regina Sneiderman, se aproximou do meu cadáver e começou a pisar, de verdade no meu frágil pescocinho, dizendo entredentes: *Agora eu quero ver se você tem fé no que está fazendo. Mostre que você não é um impostor e agente firme enquanto eu te estrangulo, seu filho da puta!* Claro que eu me levantei num pulo.⁸⁸⁸

⁸⁸³ No roteiro original do grupo esta parte é intitulada “Morte e ressurreição = união dos corpos”.

⁸⁸⁴ “Morte e ressurreição = união dos corpos”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 68.

⁸⁸⁵ Cf. SILVA, Op. Cit. 2008, p. 210.

⁸⁸⁶ “Morte e ressurreição = união dos corpos”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 67.

⁸⁸⁷ Id. Ibid., p. 68.

⁸⁸⁸ Cf. BORCHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 227.



Imagem 169: Ator deitado ao chão, de cueca, sendo tocado pela plateia. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Assim, depois disso, os atores levantam-se e formam-se dois grupos, o grupo *Ar-Cotovia* ou *Ariel-Cotovia*, ligado ao espírito e caracterizado ironicamente como *assexuado*; e o grupo *Terra-Rã*, *Caliban*, ligado à *carne*, à *matéria*. Essa divisão em dois grupos nomeados como Ariel e Caliban evidencia outra citação do grupo paulistano. Tudo leva a crer, ainda mais se tratando de uma peça que explora essencialmente a metalinguagem, que o *Oficina* se inspirou em duas personagens de *A Tempestade*, peça de Shakespeare publicada em 1611 que se passa em uma ilha que não é geograficamente determinada pelo autor.⁸⁸⁹ Bernardo Ricupero esclarece que, das diversas interpretações da peça do dramaturgo britânico tecidas pela crítica ao longo do tempo, boa parte daquelas datadas do século XX associaram a ilha à América e assim, a peça, ao processo de colonização.⁸⁹⁰ Somado a isso, tais interpretações também deram maior importância a um de seus personagens, *Caliban*, como visto, nome homônimo a um dos grupos de *Gracias Señor*, que, em Shakespeare, é um habitante nativo da ilha, escravizado pelos europeus que ali naufragam, e que, nessas críticas mais recentes, é caracterizado como um

⁸⁸⁹ Apenas é sugerido no texto que a ilha se localiza entre Nápoles e Tunísia.

⁸⁹⁰ Cf. RICUPERO, Bernardo. *A Tempestade e a América*. Lua Nova, São Paulo, 93: 11-31, 2014.

“verdadeiro símbolo do Terceiro Mundo”.⁸⁹¹ Ricupero conclui que a associação entre a peça *A Tempestade* e as experiências de colonização, como ocorrido na América, explica-se pela

evidente analogia entre as duas tramas. Em resumo, europeus chegam a um novo território, escravizam seus habitantes e se apropriam do que antes pertencia a eles, acreditando, além de tudo, que têm direito a agirem de tal maneira.⁸⁹²

A outra personagem da peça de Shakespeare de nome homônimo a um dos grupos – em que se dividem os atores de *Gracias Señor* – é *Ariel*, um espírito do ar. Em *A Tempestade*, assim como *Caliban*, *Ariel* também é escravo do europeu que ali naufragou. De algum modo, “ambos anseiam por liberdade”.⁸⁹³ No entanto, ao contrário do selvagem, que não sabia falar direito e que é traçado como passional, sexual, *Ariel* é racional, prudente, assexuado. Ambos são representados em Shakespeare em confronto um com o outro, um sendo terra, o outro ar, um contraste que foi valorizado sobretudo no período do neoclassicismo como uma oposição corpo e mente, como explica Ricupero.⁸⁹⁴ Observa-se que a interpretação do *Oficina* sobre a ficção shakespeariana segue caminho hermenêutico muito próximo, isto é, de oposição entre duas instâncias que, no entender do grupo paulista, são complementares.

O *Oficina* vai além nesta oposição, sugerindo associações metafóricas com a religiosidade cristã: o corpo e o espírito, até então separados, deveriam, definitivamente, buscar a união. Debochadamente, o ritual para esta união ocorre com cada ator tirando do bolso um saquinho de sal com amendoim, “e tocam com sal a língua de uma ou duas pessoas da plateia, além da sua, [e] come com essas pessoas um amendoim que pôs na sua boca”.⁸⁹⁵

Esse era o ritual de comunhão dos corpos. Nota-se que o teatro como ritual, próximo da proposta do *Living Theatre*, passa a ser a principal forma estética da montagem – que agora, bem que se lembre, levava em conta a atuação da plateia.

⁸⁹¹ Id. Ibid., p. 15. O autor igualmente indica que o próprio nome de Caliban veio sendo interpretado pela crítica desde o século XVIII como “um anagrama de ‘canibal, também referência aos habitantes das ilhas às quais Cristóvão Colombo aportou originalmente, os ‘caraíbas’”. Ibid., p. 22, nota 18.

⁸⁹² Id. Ibid., pp. 15-16.

⁸⁹³ Id. Ibid., p. 28.

⁸⁹⁴ Id. Ibid., p. 28.

⁸⁹⁵ “Morte e ressurreição = união dos corpos”, *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 68.

Além da comunhão pelo amendoim, outros alimentos eram usados. Borghi em suas memórias relata que na parte da comunhão dos corpos a plateia era convidada a comer abacate com eles, “todo mundo sentado *em roda*, comendo abacate”.⁸⁹⁶ Em fotografias da montagem é possível notar os atores compartilhando alguma fruta com os espectadores, provavelmente tangerina ou laranja, no ritual de encenação (imagem 170).



Imagem 170: A “comunhão dos corpos”, atores e plateia compartilhando frutas. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

As metáforas religiosas prosseguem, não prescindindo de ironias: os dois grupos se unem para construir um barco, que fará uma viagem, em busca de uma nova humanidade, em direção ao paraíso, em busca do Novo Mundo, em busca de “Maracangalha”, a terra utópica, de prazeres, consagrada nos versos de Dorival Caymmi. O bastão de Molière, símbolo do teatro, é o foco central em torno do qual se reúnem os dois grupos para construir o barco. Neste momento, a plateia, após a comunhão dos corpos, também é dividida em dois grupos. Ela está partícipe e atuante. Uma grande corda, também usada para içar a vela do barco, serve para organizar a plateia e atores em dois grupos (imagens 171 e 172).

⁸⁹⁶ Cf. BORGHI, Renato. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Op. Cit., 2008, p. 228.



Imagem 171: Processo de organização dos dois grupos. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.



Imagem 172: Rãs, embaixo, remando, e Cotovias, acima, contemplando. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Na fictícia viagem que era construída, a oposição entre o grupo *Ariel-Cotovia* e o grupo *Terra-Rã* fica patente nas próprias práticas ou divisões de trabalhos representadas em palco. Por exemplo, em uma passagem, enquanto o primeiro grupo observava e contemplava o ambiente, o segundo trabalhava arduamente, içando as velas e remando: “as cotovias cantam e observam o ambiente. As rãs remam em ritmo e gestos cada vez mais sensuais...”.⁸⁹⁷ Em determinado momento surge um grito de ordem: “debaixo do equador não há pecado!”, ditado que, como explica Sérgio Buarque de Hollanda, era expressão comum na Europa do século XVII. Em suas palavras:

Corria na Europa, durante o século XVII, a crença de que aquém da linha do Equador não existe nenhum pecado: *Ultra aequinoxialem non peccari*. Barlaeus, que menciona o ditado, comenta-o, dizendo: “Como se a linha que divide o mundo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício”.⁸⁹⁸

No ano seguinte à *Gracias Señor*, tal expressão se consagraria como parte da canção homônima, de autoria de Chico Buarque e Rui Guerra, que originalmente fazia parte de musical *Calabar, o elogio da traição*, também escrito por Chico e Ruy, e dirigido por Fernando Peixoto – musical polemicamente censurado no ano de 1973.⁸⁹⁹

Em *Gracias Senõr* o sentido da expressão é sobretudo sexual, pois aquilo que se busca é visto na narrativa da peça como típico da cultura brasileira: a “Maracangalha”.⁹⁰⁰ Tal interpretação é reforçada neste momento da encenação: ao sinal de ordem, ao grito de ordem (debaixo do equador não há pecado!), os tripulantes do barco tiram a roupa e começam uma interação física, que no texto da peça é

⁸⁹⁷ “Morte e ressurreição = união dos corpos”, *Gracias Senõr*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 71.

⁸⁹⁸ Cf. HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 198, nota 40 (Trabalho e Aventura).

⁸⁹⁹ A peça narrava a história verídica da traição à Corte Portuguesa por Domingos Fernandes Calabar, em favor da Corte Holandesa, mas relativizando e revisando então os fatos que conceituavam historicamente seu caráter de traidor. A censura não aprovou tal revisão sobretudo pela maestria de Chico na utilização de metáforas ao contexto político repressivo da época. Ambos os usos, do historiador/pai e do poeta/filho, cabiam no contexto do começo da década de setenta no Brasil, um momento em que reinava certa ilegalidade e inexistência de direito no país, somado ao caráter libertino emergente com as referências da contracultura no mundo.

⁹⁰⁰ Maracangalha é um distrito da cidade de São Sebastião do Passé, Região Metropolitana de Salvador, Bahia. Foi consagrada na poesia de Dorival Caymmi (1914-2008) composta em música no ano de 1956 pela Odeon. A origem da versão da música de Caymmi é um fato extraconjugal de seu amigo José (Zézinho), casado com Anália, amigo que dizia sempre ter que ir para Maracangalha, quando era convidado por Dorival para ir visitá-lo no Rio. Maracangalha diz respeito sobretudo ao prazer da carne, ao desvio sexual, à quebra da moral cristã representada pelo casamento. Cf. CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

liderada pelo grupo *rã*, em meio à resistência das *cotovias*. Assim descreve o texto secundário:

descoberta das sensações através do corpo.
Começa uma luta amorosa. A marinhagem persegue as cotovias, aos gritos e ruídos de tambores, roupas são arrancadas e jogadas ao mar, formam-se dois pelotões, rãs e cotovias.
As cotovias aprisionadas são conduzidas para baixo, e colocadas no paredão de fodilamento.⁹⁰¹

O paredão de fuzilamento virou paredão de fodilamento. Os neologismos referentes à fornicção eram cada vez mais utilizados, do mesmo modo que os palavrões sem quaisquer pudores. Quanto à exacerbação da sexualidade neste momento da narrativa, trata-se sobretudo do problema da união dos corpos, da nova forma de contato que era buscada pelo grupo em contato com a plateia. A nova linguagem buscada no teatro tinha como eixo central os signos expressos pelos corpos. Era o contexto da crise da palavra e a emergência da valorização da linguagem corporal no teatro – algo que o grupo *Oficina* vislumbra muito bem. Na cena em questão,

todos se fundem – atores, não atores, gente de teatro, ou não, numa comunidade viajante disposta a inaugurar uma nova forma de viver, comunicar-se com a humanidade, procurando contato com o homem das classes e lugares mais afastados – buscando iguais pelo caminho e deixando por onde se passava a inquietação e se inquietam pelo que via – até o momento de voltar para casa no fim do ano...⁹⁰²

O ano da viagem representada em palco é 1971 (era a expressão da viagem do *Trabalho Novo*), após o ano de 1970, tido pelo grupo como o ano da prática da morte – depois de *Na selva das cidades* (1969), quando se dá o fim do teatro dos representativos. Há um anacronismo proposital na narrativa do grupo que é construído com várias ficções dramatúrgicas e históricas.

Na narrativa, ao fim de 1971, ao voltar, o barco, passando por uma tempestade – provável alusão ao título da peça de Shakespeare –, ameaça naufragar. Neste momento, surge na peça um ator indicado no texto como *Serafim*, que remete à personagem *Serafim Ponte Grande*, do romance de mesmo nome, escrito em 1928 por Oswald de Andrade.

⁹⁰¹ “Morte e ressurreição = união dos corpos”, *Gracias Senõr*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, 1972, p. 73.

⁹⁰² Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p. 195.

Serafim, no texto de Oswald, é um “anarquista enrugado”,⁹⁰³ “arquetipo do herói - anti-herói latino-americano”,⁹⁰⁴ anárquico, sexualizado, sem amarras e convenções. *Serafim*, em Oswald, é cidadão livre – o único – em uma São Paulo que acabara de sair de uma guerra civil nos anos 1920, pelo único fato de ter um canhão no quintal. Obra escrita em consonância com a escrita modernista de Oswald, *Serafim Ponte Grande* apresenta um humor debochado, de crítica aos valores burgueses e tradicionais, e, assim como *Gracias Señor*, parte de uma justaposição de materiais diversos, o que Antônio Cândido interpretou como “fragmento de grande livro”.⁹⁰⁵ Nesse sentido, Haroldo de Campos explica que,

Oswald, “bricoleur”, fez um livro de resíduos de livros, um livro de pedaços metonimicamente significantes que nele se engavetam e se imbricam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo, através desse hibridismo crítico, disso que se poderia chamar uma “técnica de citações” estrutural, a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro, da acumulação paródica de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa (ou ainda, e até mesmo, de expressão por escrito).⁹⁰⁶

Segundo Antônio Cândido, trata-se do “livro de viagem por excelência”⁹⁰⁷ de Oswald, e que tem como tema central a “libertação”, “onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade”.⁹⁰⁸ Esse tema central foi apropriado pelo *Oficina* em *Gracias Señor* a partir da metáfora do barco em viagem com os dois grupos, somada à interpretação do inconformismo com os padrões do teatro comercial contemporâneo. Da mesma forma, o sentido do fim do romance oswaldiano parece concordar com o propósito almejado pelo grupo *Oficina* para a renovação do teatro, pois, consoante a interpretação de Antônio Cândido, o livro termina com

uma espécie de superação total das normas e convenções, numa sociedade lábil e errante, formada a bordo de *El Durasno*, que navega

⁹⁰³ Cf. ANDRADE, Oswald. *Obras Completas II* – Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 252.

⁹⁰⁴ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p. 195.

⁹⁰⁵ Cf. CÂNDIDO, Antônio. “Estouro e Libertação”. Brigada Ligeira, Editora Martins, S. Paulo, s/ data (1945), pp. 11-30 apud CAMPOS, Haroldo. *Serafim: Um grande não-livro*. In: ANDRADE, Oswald. Op. Cit., 1972, p. 106

⁹⁰⁶ Cf. CAMPOS, Haroldo. *Serafim: Um grande não-livro*. In. ANDRADE, Oswald. Op. Cit., 1972, p. 106.

⁹⁰⁷ Cf. CÂNDIDO, Antônio. Oswald viajante. In: _____. *Vários escritos*. SP: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 55.

⁹⁰⁸ Id. Ibid., p. 55.

como um fantasma solto, evitando desembarques na terra firme da tradição. Sob a forma bocagiana de uma rebelião burlesca dos instintos, Oswald consegue na verdade encarnar o mito da liberdade integral pelo movimento incessante, a rejeição de qualquer permanência.⁹⁰⁹

Na encenação de *Gracias Señor*, *Serafim* tenta salvar o barco do naufrágio, em vão; o barco naufraga. Assim o grupo brinca fazendo um trocadilho com o nome da personagem, *Será-fim do teatro?* Aliás, tal trocadilho, o nome da personagem e a sugestão de fim de algo, foi utilizado a todo momento. O evidente jogo com as palavras dá sentidos para o almejado projeto de ressurreição lançado na narrativa da peça. *Serafim* consegue se salvar agarrando-se ao mastro do imaginário barco – o *bastão de Molière*. Agonizante, divide os corpos no teatro, como pode se ver na imagem 173, e “encena sua luta paranoica de sobrevivência até sua morte”.⁹¹⁰ Por fim, *Serafim* suicida-se.

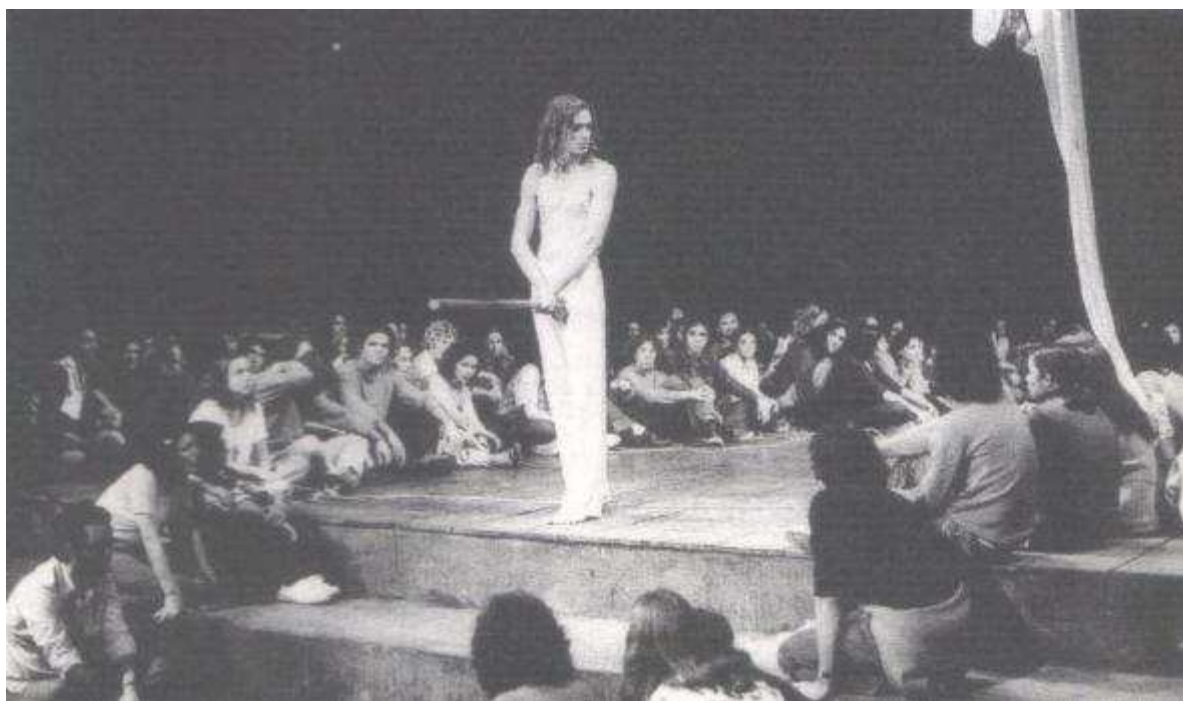


Imagem 173: A separação dos corpos por *Serafim*, que está ao centro, com o bastão de Molière, em um gesto fálico. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Assim, os atores envolvem o corpo de *Serafim* em uma mortalha e enterram-no, abrindo um buraco no chão do cenário, “a fim de ouvir a ‘voz da terra’”.⁹¹¹ Ao fazê-

⁹⁰⁹ Id. Ibid., p. 56.

⁹¹⁰ *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, p. 79.

⁹¹¹ Id. Ibid., p. 85.

lo, lá, em meio a uma piscina de barro, encontram enterrado o bastão de Molière, fato que é interpretado como a ressurreição do teatro. Ele brota da terra, da terra do sertão brasileiro (imagem 174). Segundo prevê o grupo, “as modificações reais vão depender de negros e índios”,⁹¹² cabendo aos “filhos prediletos” “as modificações culturais e domésticas”.⁹¹³

A redescoberta do bastão traz à ‘Terra’ “personagens telúricos, mágicos, messias, anjos, ciganos, arcanjos, profetizando seiva nova na anemia do teatro”.⁹¹⁴ É o *Juízo Final*, no qual “os anjos do apocalipse agora descem à Terra para o extermínio das formas impuras do teatro: teatro como comércio, como informação supérflua e caótica. Teatro como lixo, enfim, o que não é teatro”.⁹¹⁵ Neste momento, todo aquele interpretado ‘lixo de teatro’, é colocado simbolicamente dentro de um saco que é jogado fora concomitantemente ao recitar de poemas, trechos de peças e de romances de Brecht e Walter M. Miller, e em meio a ruídos de tambores e coreografias. Para o grupo, é a vitória do “verdadeiro teatro”.



Imagem 174: Momento na peça da descoberta do bastão de Molière. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

⁹¹² Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. 1982b, p. 196.

⁹¹³ Id. Ibid, p. 196.

⁹¹⁴ *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, p.85.

⁹¹⁵ Id. Ibid., p. 84.

VI – O Novo Alfabeto - *Re-volição*

Após a jornada de morte e de ressurreição, os atores despertam do sonho da viagem, assumindo então suas identidades originais. Neste momento inicial da penúltima parte da narrativa, os atores dirigem-se à parede ao fundo, como no começo da encenação. Dá-se início a uma *re-confrontação*.⁹¹⁶ Busca-se um novo alfabeto gestual, uma nova forma de comunicação, que se deflagra com a passagem do bastão de mão em mão e com o uso distinto que cada ator lhe confere. O bastão, antes identificado como sendo o de Molière, agora é o de Antônio Conselheiro. É patente nesta passagem da narrativa a volta à ideia oswaldiana de revisão cultural do país, a partir, tanto da valoração do elemento primitivo, na personagem Antônio Conselheiro, quanto da teoria antropofágica, no que tange à busca de referências alienígenas na construção de uma identidade cultural do país.

Na passagem do bastão de Antônio Conselheiro, um dos anjos sugere um gesto simbólico, cerimonial, a fim de conferir a responsabilidade da nova missão a cada um, ou seja, a fim de transmitir o “poder” do objeto sagrado a cada um que o tocasse. A nova linguagem do teatro sugerida pelo grupo era, sobretudo, ritual, atuante, e menos ilusória, passiva e representativa. O teatro era justamente “o jogo dos vários usos do bastão”.⁹¹⁷ Era dado ao público o poder da atuação dissolvendo de algum modo o que é definido como a quarta parede do teatro. É pactuado entre atores e plateia certo comprometimento coletivo, uma escolha consciente adotada como *re-volição*, uma lição de *voltar a querer*. Segundo José Celso,

você acredita em *voltar a querer*, a poder, e em que cada pessoa terá novas missões, progressivas, até atingir o objetivo final e que, sem ele, o seu culto ao artesanato, ao teatro careta, ao bom senso não é nada? Que crítica, hoje, aqui-agora, pode ser um ponto de passagem do bastão? Ou isso é para o teatro?⁹¹⁸

Falar em *re-volição* era uma metáfora à vida. Era uma metáfora a uma sociedade que vivia uma opressão cultural tendo em vista a política cultural da ditadura militar. Falar em *re-volição* era uma metáfora à opressão cultural advinda

⁹¹⁶ Grupo Oficina Brasil em *Re-volição! Gracias Señor*. Programa em Revista da peça *Gracias Señor*, elaborado para a encenação no Teatro Tereza Rachel, 1972, p. 100.

⁹¹⁷ Id. Ibid., p. 99.

⁹¹⁸ Cf. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Ver com os olhos livres*. “Carta aberta a Sábato Magaldi”, São Paulo, maio de 1972. In: _____ Op. Cit., 1998, p. 204.

também de setores opostos à ditadura que impunham limites ‘éticos’/ideológicos de expressão das artes. A *re-volição* trazida pelo grupo era atitude crítica, política, sustentada pela expressão norteada na obra *Horácios e Curiácios*, de Bertolt Brecht.⁹¹⁹

Ator: Há muitos objetos num só objeto. Mas o objetivo é um só. Destruir o inimigo. E se este objetivo não for alcançado, não há nenhum objeto em nem um objeto.⁹²⁰

Assim, dava-se início a sétima e última parte da narrativa de *Gracias Señor: o Te-ato*, definido pelo grupo como: “Nós e nossos meios mais simples de expressão, nós e o público. *Te-Ato=Vida*”. Nitidamente, usava-se um trocadilho com a palavra teatro para a identificação dessa nova linguagem, ou seja, não se tratava mais de teatro, mas de *Te-ato*. *Te-ato* de atar o outro, de união entre os corpos, de união entre atores e público, de *re-volição* na forma teatral. Iniciava-se então o momento de maior improvisação da narrativa, momento em que, nas palavras de Armando Sérgio da Silva, “nada era previsto, tudo ficava a ordem do dia”.⁹²¹

VII – *Te-ato*

O processo ritualístico e, sobretudo, de improvisação, que se abre nesta última parte da narrativa – o que se concebeu enquanto *Te-ato* –, tinha como escopo a passagem do bastão ao público. Tal passagem era concebida então como o próprio “símbolo de teatro”⁹²². Na narrativa, fica estabelecido que os atores,

com seus corpos, sua identidade legítima e um Bastão, mostram os mil usos do Bastão-Teatro e seu objetivo final: destruir os inimigos da sua morte e transferir-se vivo ao espectador. O Teatro como Vida que continua fora do Teatro.⁹²³

Neste momento, o objeto passava então pelas mãos de todo o público partícipe, com o propósito de que cada um improvisasse alguma utilização para ele. Aqui ficam mais explícitas as afinidades do *Oficina* com as proposituras das

⁹¹⁹ No texto da peça de Brecht é recorrente a frase “*Viele Dinge sind in einem Ding*”, que pode ser traduzida como se nota no texto de *Gracias Señor*: “Há muitos objetos em um [só] objeto”.

⁹²⁰ *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, p. 100.

⁹²¹ Cf. SILVA, Armando Sérgio da. Op. Cit., 2008, p. 210.

⁹²² *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, p. 100.

⁹²³ Id. Ibid., p. 99.

vanguardas artísticas de princípios da década e da década anterior, no sentido de uma arte com ênfase mais na corporeidade e na performatividade, que prima pelo improvisado, e na qual estão indistintos os papéis de espectador e de artista. Conforme explicita Frederico Moraes, nestas propostas das vanguardas, o artista, ao propor situações ao público ao invés de apresentar uma obra acabada, não possui mais o controle sobre a arte, ele “dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa”.⁹²⁴

Consoante Edécio Mostaço, neste ritual, “a sequência não tinha tempo para acabar, dependendo da criatividade, do empenho e da disposição (especialmente do público) em manipular o tal objeto através de mil usos, dando asas à imaginação”.⁹²⁵ A partir deste momento, não se tratava mais da confrontação inicial, entre atores e público, mas sim da *inter-ação* entre atuadores.

Conforme esclarece Armando Sérgio da Silva, a ideia, ao final da narrativa, era que ficasse estabelecido o fim da representação teatral como então era conhecida, isto é, esperava-se que as pessoas não mais aguardassem passivas a reprodução de gestos e atitudes ilusionistas e fantasiosas por parte dos atores e demais pessoas de teatro, mas sim que atuassem junto dos atores, todos como *atuadores*, a partir de atitudes pertinentes ao espaço de experiência vivido. Esta era a transgressão desbundada em seu ápice, o objetivo primordial do proposto *Te-ato* como vida, uma nova linguagem, uma nova interpretação, fundamentalmente experimentalista, sobre a arte de encenar:

em resumo, terminada a esquizofrenia, e após a ressurreição, chegavam os tempos da ação para um novo homem que aprendeu um novo alfabeto, uma nova forma de comunicação, o da contestação permanente das formas deterioradas de alfabeto antigo, ou seja, da vida, como ela se apresenta na sociedade mascarada e reprimida.⁹²⁶

Para Fernando Peixoto, a inspiração na peça *Horácios e Curiácios*, de Bertolt Brecht, a qual aborda a lendária luta, da Antiguidade romana, entre Horácios e Curiácios, não se limitou à locução do diálogo supracitado – principal diálogo de roteiro para esta última parte da encenação.⁹²⁷ Ainda segundo Fernando Peixoto, na peça do dramaturgo alemão, tem-se então a “demonstração didática e dialética dos

⁹²⁴ Cf. MORAIS, Frederico. Op. Cit., 1975, p. 26.

⁹²⁵ Cf. MOSTAÇO, Edécio. *Há muitos objetos num só objeto*. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Edelcio%20Mostaco%20-%20Ha%20muitos%20objetos%20num%20so%20objeto.pdf>. Acesso em 25.out.2017, p. 01.

⁹²⁶ Cf. SILVA, Op. Cit., 2008, p. 210.

⁹²⁷ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982a, p. 102.

sete usos da lança”,⁹²⁸ expressão que serviu de referência direta à própria passagem do bastão e sua manipulação pelo público.⁹²⁹ Há um subtítulo, nesta última parte, que justamente abre a citação do diálogo da peça brechtiana na narrativa de *Gracias Señor*, sob o título de “Sete Usos do Bastão”.⁹³⁰ Mostaço esclarece que:

o fato de o bastão do Oficina ser inspirado por Brecht igualmente não é fortuito. *Horácios e Curiácios* é, pode-se entender, uma aula de dialética na guerra; e, mais especificamente, a didatização de sete possíveis usos para um bastão, arma versátil nesse pequeno manual de táticas de guerrilha. Segundo os princípios táticos e políticos que impulsionavam o autor alemão nessa fase, suas peças didáticas não se destinavam a ser “contempladas” ou “assistidas”, mas nelas o “público” deve ser parte constitutiva da ação, a razão mesma da criação de um teatro orientado para objetivos de ação social. O caráter participativo, de envolvimento, aponta para a improvisação, torna o gesto um motor indispensável no rumo da finalização do trabalho.⁹³¹

Para Jacob Guinsburg, a partir de *Gracias Señor*, “já não se podia mais falar de teatro *strictu sensu*, mas de um outro tipo de comunicação”,⁹³² uma comunicação, pode-se dizer, que não se trata mais de uma *relação*, como era no teatro tradicional – ou mesmo nas montagens anteriores do grupo. Isto porque uma relação pressupõe distanciamento, alteridade, como entre personagens e plateia, ou mesmo entre intérprete e personagem, em se tratando do corpo do ator. Agora, retirando-se a máscara, destruindo-se a ilusão, o corpo do ator encontra-se em *interação* com os corpos da plateia, reduzindo as fronteiras do teatro com a vida. Para Jacob Ginsburg, este momento específico construído pelo grupo no ano de 1972 fechava, enfim, “um ciclo no roteiro do *Teatro Oficina*”.⁹³³

Chegava-se ao fim a expressão do idealismo de um grupo que, sob os signos de uma cultura política libertária, perscrutou no palco inaugurar um novo teatro, a partir de não tão novas proposituras de vanguarda. Adiante, no próximo item deste capítulo, procurar-se-á analisar mais de perto justamente de que modo teria se efetivado tal transgressão, tal dissolução entre arte e vida, tal união entre os corpos, nos elementos visuais das montagens.

⁹²⁸ Id. Ibid., p. 102.

⁹²⁹ Id. Ibid., p. 102. Ademais, com isso, o grupo dava continuidade a sua lógica de estruturar a narrativa da peça essencialmente em uma metalinguagem teatral.

⁹³⁰ *Gracias Señor*, produção coletiva do grupo Teatro Oficina, roteiro original do grupo, p. 100.

⁹³¹ Id. Ibid., p. 100.

⁹³² Cf. MOSTAÇO, Edélcio. *Há muitos objetos num só objeto*. Op. Cit., p. 02.

⁹³³ Cf. GUINSBURG, Jacob. *A linguagem teatral do Oficina*. Op. Cit., 2002, pp. 125-6.

⁹³⁴ Id. Ibid., p. 126.

5.3 A ênfase nas relações entre corpos e corpos e objetos

Pode-se dizer que a cultura visual de começo dos anos 1970 no Brasil e no mundo, formada agora a partir de uma indústria cultural cada vez mais forte, mergulha de vez nos signos que advinham do mundo *hippie* e de demais símbolos da contracultura, emergentes, como visto, já em fins dos anos 1960. As mandalas, as apropriações de hábitos e costumes do oriente, as misturas de cores de matizes fortes, o psicodelismo, a moda, os cabelos longos para os homens, o questionamento do gênero frágil para as mulheres, bem como a imagem de vestes e comportamentos ‘desajustados’, entre outros, formaram símbolos de transgressão que marcaram um dado tempo na história da cultura da humanidade. No âmbito das artes, esse repertório de significação visual não apenas seria evidente, como também seria muito mais exacerbado, como há de se pressupor, tendo em vista o potencial transgressor da arte.

Obviamente que no *Teatro Oficina* de início dos 1970 isso não seria diferente e esse repertório visual pode ser notado a todo momento nas imagens de *Gracias Señor*. Mas o experimentalismo do grupo e seu ativismo estético e político fizeram com que suas expressões não caíssem em meras reproduções de estereótipos acríticos de contracultura – como era comum já desde fins da década anterior.⁹³⁴ O desbunde que se vê representado no grupo neste contexto de radicalização de sua linguagem, bem como em outros representantes da contracultura no Brasil nesta primeira metade dos anos 1970, é autóctone, encontra raiz no interior do país e em suas margens, no índio, no preto, no miserável, é sexual, é explícito, é metafórico às liberdades dos corpos, enfim, é, sobretudo, transgressor do autoritarismo cultural. Cultura transgressora que ganha visibilidade a partir do engajamento de uma cultura política libertária.

Deste modo, para isso, novamente, na obra coletiva do grupo de 1972, assim como em *Na selva das cidades* de 1969, é mantida a colaboração com a arquiteta modernista Lina Bo Bardi, responsável pela elaboração cenográfica da montagem. Nos documentos que compõem o acervo de Lina, é possível observar não somente os croquis dos projetos cenográficos, como também reflexões e análises críticas da arquiteta acerca da peça, a qual ela define como “obra aberta”, sujeita a sugestões

⁹³⁴ A exemplo do próprio musical *Aquarius*.

sensoriais variadas (imagem 175).⁹³⁵ Lina destaca certo viés mais sensorial e “um sentido mais antropológico”, e por isso, para ela, era importante o grupo não cair na “velha metafísica” e em “generalizações”. Para Lina, deveria se ter sempre em mente que a interpretação se trata de Brasil. Daí a arquiteta destacar o sentido antropofágico que o *Oficina* deveria conferir à montagem, algo que vai ao encontro de seu [Lina] próprio empenho contra o colonialismo cultural, de seu incentivo a um balanço da “civilização brasileira ‘popular’”:⁹³⁶

esse balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das “vilas”, é o negro e o índio, é uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir.⁹³⁷

Rio / 17 / 1 / 72 (1)
 1. Introdução: tema de ensino
antropológico.
 mas a antropologia enclo-
 os mitos - a palavra metafísica
 dentro a palavra antropológica
 (2 parágrafos). 'obra aberta'.
 Simbolismo e sensorial (uma
 requente um v. tipo cinema).
 Simbolismo de Arte Moderna - épica
 foi o mito "colonialismo cultural".
 Os confrontos "são aqueles que
 de de forma desenho de Metastasio
 pg 6 - 7. Estímulo de
ação - de representação de cor
de desenho de essência. (Estímulo
de desenho como em palavra de
estado afeto?).

Imagem 175: Anotações de Lina sobre a obra *Gracias Señor*. Lina Bo Bardi, 1971/72.

passo curioso - (EMBALE). (4)
 O primo antropólogo de arte
 foi interrompido para Missão Francesa
 a formação de Arte Moderna foi
no espírito da Missão Francesa.
 O segundo Carvalho de Arte Moderna
compreende isto e unidos.
 O texto aqui separado é arte.
 p 28-29. Brasil
 p 30. Quanto ao Trabalho
etc. como revelar em ampli?).
Observação que 'Bell' estava
o tema de antropologia do Brasil
ela come para se compreender?

Imagem 176: Anotações de Lina sobre a obra *Gracias Señor*. Lina Bo Bardi, 1971/72.

⁹³⁵ Aqui é patente a referência da cenógrafa no livro 'Obra Aberta' de Umberto Eco (1962).

⁹³⁶ Cf. BARDI, Lina Bo. Planejamento ambiental: "desenho" no impasse. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.) *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. SP: Cosac & Naify, 2009, p. 140.

⁹³⁷ Id. Ibid., p. 140.

Em outro arquivo com anotações sobre a peça, Lina observa com certo estranhamento o enredo construído pelo grupo para a montagem. Como se pode notar na imagem 176, a arquiteta ressaltou que, acerca das variadas citações a personagens e obras da história da literatura ocidental – notáveis em demasia no texto do grupo, como se pôde observar no item anterior deste capítulo – tais como Camões e Calderón de la Barca, era preciso que o grupo tivesse, sobretudo, cuidado. Em suas palavras, havia a necessidade de

LEMBRAR. O processo autóctone da cultura foi interrompido pela Missão Francesa. A Semana de Arte Moderna foi no espírito da Missão Francesa. O segundo Oswald de Andrade compreendia isto...⁹³⁸

A partir disso, é possível se notar que a proposta cenográfica de Lina, em outros aspectos, dá continuidade à premissa do teatro pobre, fundamentada na teoria grotowskiana, explorada anteriormente em *Na selva das cidades* como pôde ser observado no capítulo anterior desta tese. Isto porque em *Gracias Señor* igualmente observa-se certa economia de elementos cênicos, os quais, quando presentes, são sobretudo de materiais simples, cotidianos, como latas, tábuas e caixas de madeira barata, corda, arame, lixo, tecido, entre outros, ou seja, não constituem objetos ricos em representatividade, tradicionais do teatro comercial. Assim, é notável que se pretende comunicar ao público por meios mais simples e diretos, em detrimento a uma visualidade que toma frente do corpo e da expressão dos atores na construção dos significados. Há que se destacar, contudo, que Lina, aqui, diferentemente de *Na selva das cidades* de 1969, não referencia diretamente sua cenografia na arte pobre italiana, mas é nítida a continuidade de um trabalho estético feito anteriormente e em parceria com o mesmo grupo, bem como a presença de preceitos estéticos centrais.

Neste mesmo sentido, de maneira um pouco distinta de *Na selva das cidades* (já que ali é possível se observar alguma pretensão de expressão ilusionista no figurino), mas indo ao encontro das premissas de teatro pobre de Grotowski, está o fato de quase não se observarem figurinos ilusionistas em *Gracias Señor* – com exceção do papel do *Anjo* como pode se notar na imagem 164. Entretanto, deve-se destacar que há uma quase total ausência de figurinos por causa do próprio conteúdo da peça e do trabalho experimental do grupo, ou seja, porque em boa parte do enredo

⁹³⁸ Cf. imagem 176.

praticamente não há personagens, mas sim, atuadores, ou seja, cada ator representa a si mesmo. Isto é, além da provável referência grotowskiana, a inexistência de figurinos e a utilização de poucos objetos cênicos sustentam também a própria proposta de eliminação das diferenciações convencionais entre atores e plateia, entre arte e vida. De fato, sendo as vestes da maioria dos atores semelhante às dos espectadores, em determinadas fotografias das montagens, como pode se observar na imagem 177, sobretudo aquelas que retratam os momentos em que o público está no palco ou os atores na plateia, é difícil distinguir quem é ator e quem é público.



Imagem 177: Fotografia da montagem de *Gracias Señor*, no teatro Ruth Escobar, quando os atuadores simbolicamente içam à vela do barco imaginário. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Ao eliminar, ou ao menos reduzir, tais artifícios convencionais – cenário e figurinos –, a ênfase recai na relação com os espectadores, o que nos leva a observar que, isso, de certo modo, foi uma estratégia pela qual o grupo *Oficina* alcançaria o objetivo central do chamado *Te-ato*: uma linguagem que procurava unir os sujeitos separados pelos conceitos palco e plateia em uma inter-relação ativa. Assim, a linguagem desta comunicação passa a estar essencialmente fundamentada no corpo dos atuadores (atores/público), no modo como eles atuam, ritualizam a vida, expressam-se na experiência do presente.

Outra estratégia que, explorada também em *Na selva*, reforçava a pretensão anti-ilusionista, é o fato de que os objetos utilizados não eram retirados do palco entre as partes da montagem. Eles iam amontoando-se junto às roupas dos atores e outros elementos trazidos à cena, como as bolas de futebol, os repolhos ou as araras com fantasias que foram vestidas. Fotografias de partes da montagem mostram a sujeira e o entulhamento de elementos no palco, como pode se ver na imagem 178. A presença desses objetos, assim como em *Na selva*, contribuía com a exploração da sensorialidade, observada a relação estabelecida entre os corpos e os simples e brutos materiais cenográficos.



Imagem 178: Fotografia de uma das montagens de *Gracias Señor* em que é possível observar a sujeira no palco. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Boa parte dos croquis de Lina encontrados em seu acervo são desenhos de palco, um elemento fundamental para a montagem do espetáculo, tendo em vista, mormente, as premissas experimentalistas propostas pelo grupo paulistano. Partindo de tais premissas, observa ela, é necessário que os atores tenham facilidade de poder descer e se deslocarem em meio aos espectadores e vice-versa, já que há momentos em que a ação se espalha pelo teatro inteiro. Na fotografia 178 acima, por exemplo, nota-se que todo o ambiente do teatro se torna um espaço só, em que todos circulam por todos os lados. Em diversos momentos não se nota a divisão – e, consequentemente, hierarquização – tradicional dos corpos, associada ao teatro

convencional. Pode-se dizer que este deslocamento físico dos atores foi o elemento central das propostas vanguardistas que o *Oficina* perscruta em sua obra.

Para o espaço do teatro Tereza Rachel, Lina pensou em distribuir assentos por três dos lados, deixando a parede ao fundo sem plateia, pois seria reservada ao “paredão”, cenário fundamental para o início e o fim da montagem e cuja cena teria os atores alinhados um ao lado do outro e em frente ao público. É em virtude sobretudo desta cena inicial, deste alinhamento dos atores, que a arquiteta distanciou a plateia e inseriu assentos nas laterais: era necessário manter a distância em perspectiva para poder observar todos os corpos alinhados na parede. Nas duas laterais do palco, atrás das fileiras de cadeiras – as quais iriam até metade das paredes – foram desenhados mezaninos que igualmente possibilitariam acesso tanto do público quanto dos atores e permitiam pendurar elementos cenográficos (imagens 179 a 182). Já para o teatro Ruth Escobar, Lina imaginou uma passarela de madeira que pudesse conectar o palco e as arquibancadas da plateia que ficavam à frente do palco (imagens 183 e 184).

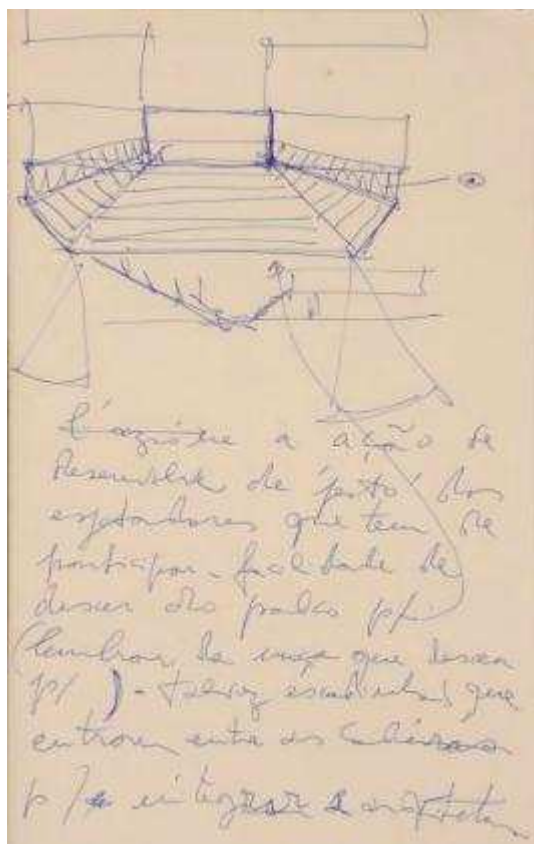


Imagem 179: Croqui e anotações de Lina sobre o palco e a plateia. Lina Bo Bardi, 1971/72.



Imagem 180: Croqui e anotações de Lina sobre o palco e a plateia. Lina Bo Bardi, 1971/72.

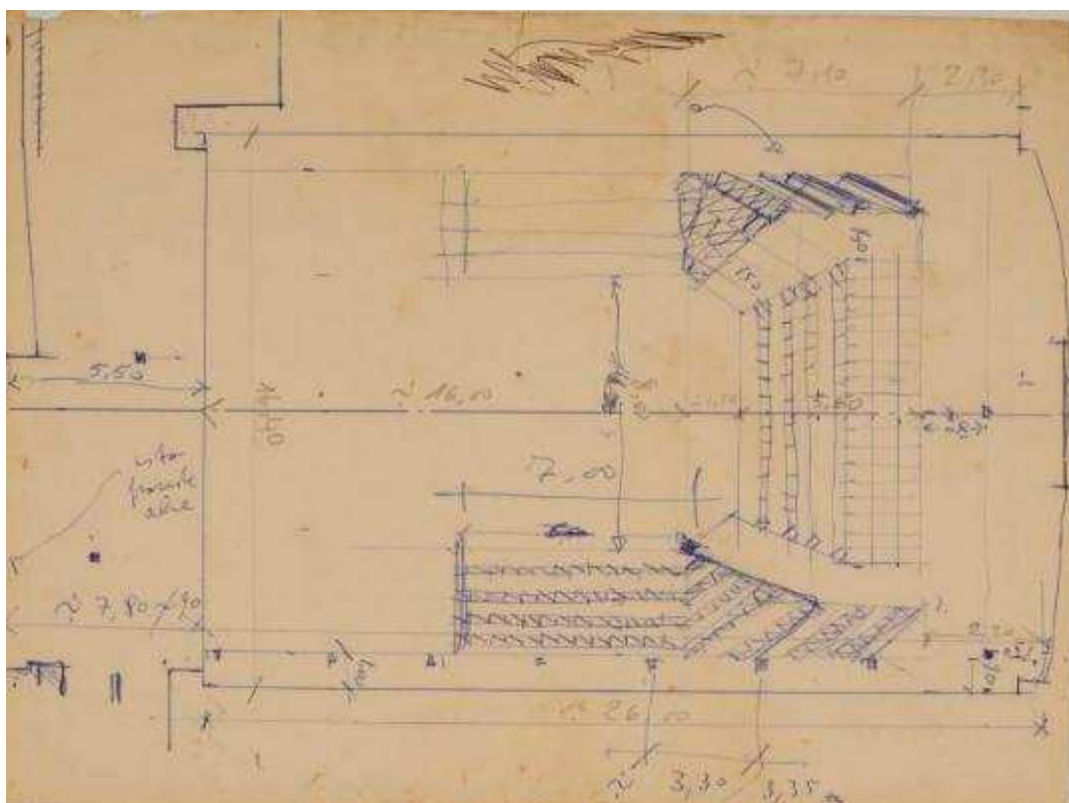


Imagem 181: Planta esquemática da proposta de palco e plateia para o teatro Tereza Rachel. Lina Bo Bardi, 1971/72.

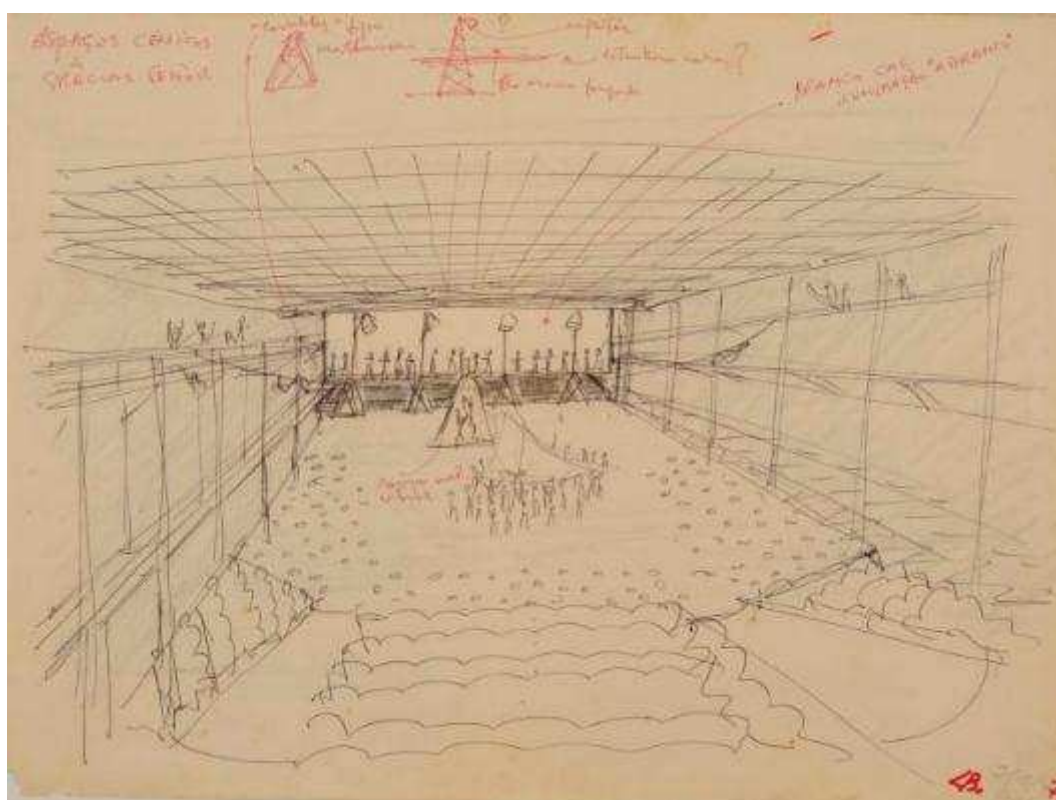


Imagem 182: Croqui da proposta de cenografia para *Gracias Señor*, teatro Tereza Rachel. Lina Bo Bardi, 1971/72.

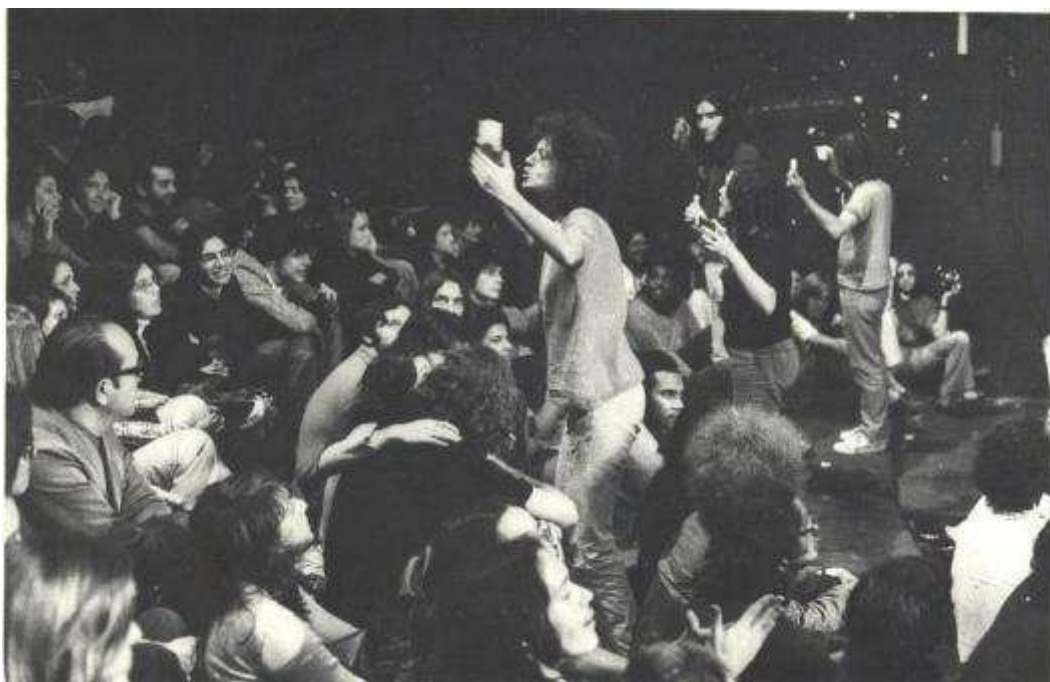


Imagem 183: Circulação e interação dos atores entre e com o público. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

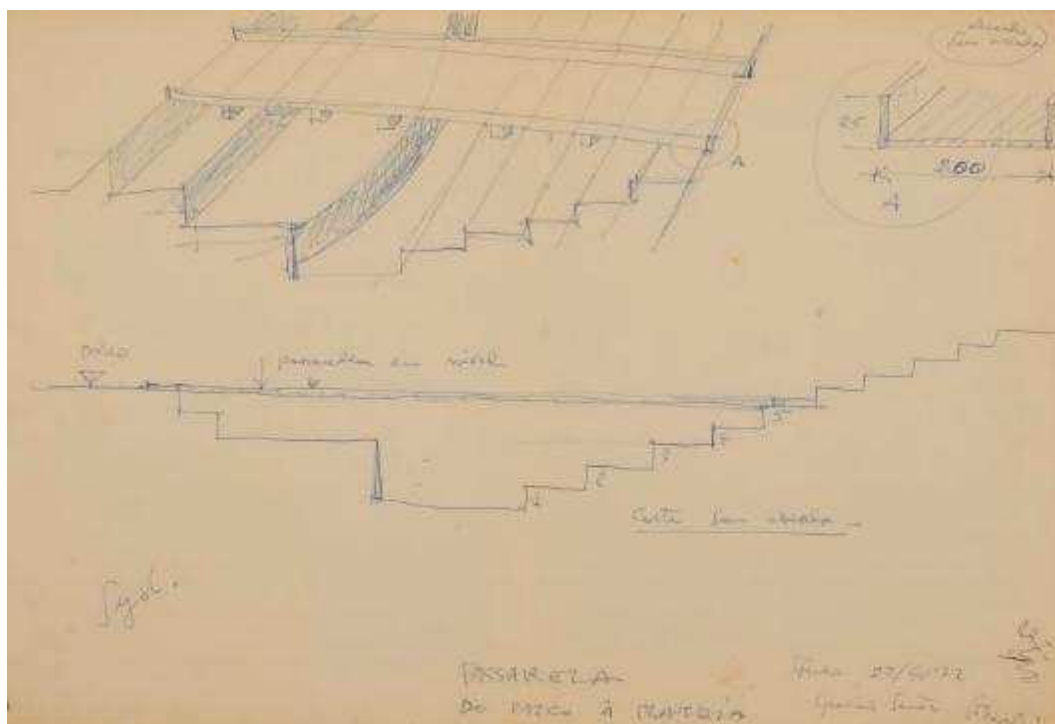


Imagem 184: Croqui com proposta de palco para o teatro Ruth Escobar. Lina Bo Bardi, 1971/72.

Já no que tange aos objetos cênicos, uma premissa de Lina era que nada poderia ser falso. O palco e tudo o mais que fosse construído deveria, em suas palavras, “ser de madeira, ESTRUTURAIS, SUGERINDO a VERDADE, como nos jogos das CRIANÇAS” (imagens 185 e 186). Ela também pensou em deixar objetos

dispersos pela sala de espetáculo, que seriam usados pelos atores, conforme o texto da peça. Assim, Lina propõe que os objetos cenográficos sejam mormente do sertão, históricos, associados à cultura indígena, entre outros que deveriam remeter à pluralidade da cultura brasileira raiz, além disso, em suas palavras: “podem ter estradas, [não legível], montanhas, rios, igrejas e arquiteturas nos diversos pontos da sala conforme o texto, MAS ATENÇÃO! Deve ser tudo BRASIL!”.⁹³⁹

Nota-se nos escritos que Lina é como que uma mentora acerca da necessidade de se destacar o viés antropofágico, algo que, em sua acepção, deveria ser assumido pelo grupo somado a sua linguagem transgressora, ênfase esta que talvez tenha se diluído na encenação do *Oficina* em meio a tanto simbolismo. Mas os elementos visuais de Lina levam isso ao palco. O Brasil pensado por ela é o de Oswald, anterior à vinda da Missão, do interior, do sertão. É possível observar em fotografias, como nas imagens 187 e 188, cocares indígenas e painéis retratando o que parece ser um púlpito de uma igreja ou uma porta colonial.

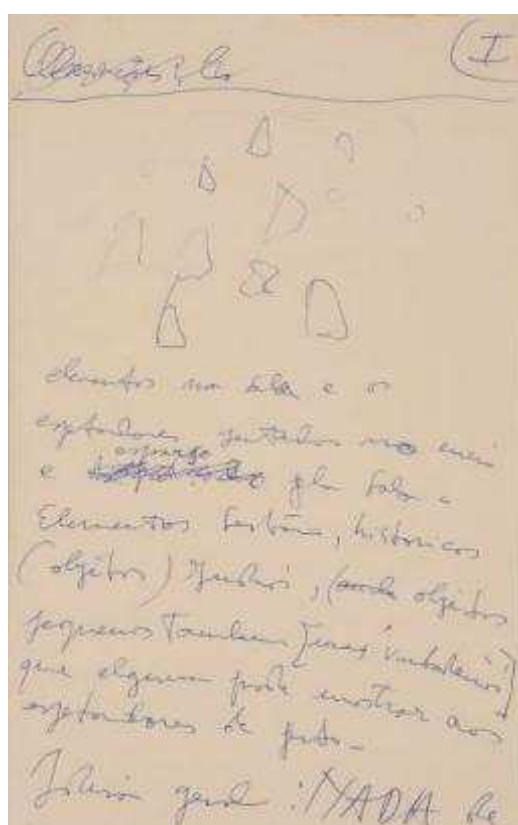


Imagem 185: Anotações de Lina sobre *Gracias Señor*. Lina Bo Bardi, 1971/72.

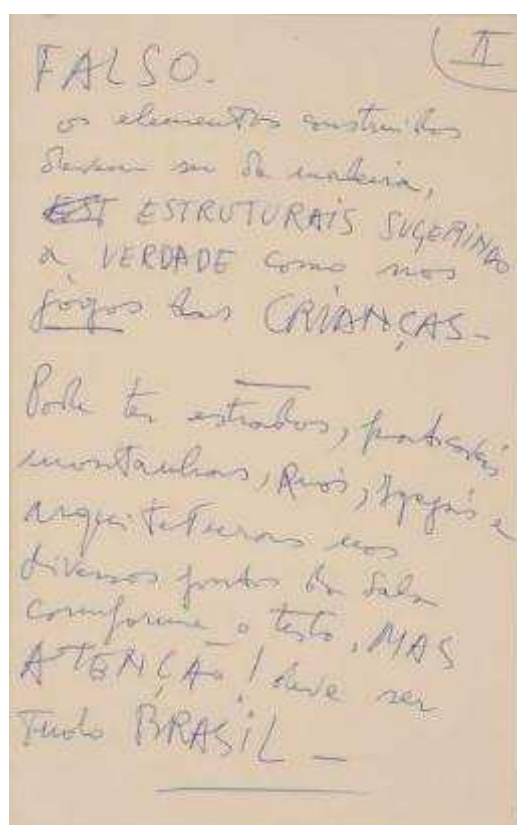


Imagem 186: Anotações de Lina sobre *Gracias Señor*. Lina Bo Bardi, 1971/72.

⁹³⁹ Cf. imagem 186.



Imagem 187: Fotografia de possível ensaio de *Gracias Señor*, no teatro Ruth Escobar, em que é possível notar a presença de um cocar indígena. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.



Imagem 188: Fotografia de montagem de *Gracias Señor*. Ao fundo, é possível observar a imagem do que parece ser uma porta colonial ou um púlpito de uma igreja. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Além das referências tropicalistas, os desenhos e anotações da arquiteta, em relação a determinadas cenas e objetos cenográficos, também faziam associações ao totalitarismo. É o caso da primeira parte da peça, o “paredão”, em que, pelo que se pode notar, Lina mescla em sua composição visual aspectos nacionais a outros referentes a campos de concentração nazistas. Ao fundo do palco, ela propôs de duas a quatro grandes torres de madeira, alcançando em torno de 5,50m de altura, que seriam encimadas cada uma por um holofote de iluminação e um pequeno elemento, provavelmente de madeira, apontado por ela como “casinha”. A arquiteta associa tais torres às “casinhas” como “torres de controle”, remetendo-as à tipologia construtiva deste elemento arquitetônico de controle dos corpos presente em campos de concentração (imagens 189 a 191).

Na concepção de Lina, a parede – onde ocorreria o “paredão” – deveria ser ‘pintada’ de cimento, e em cada canto do palco deveria ter um espaço e dois carrinhos, cada qual ela indicou como sendo o “terreninho da caatinga”, metáfora do sertão (imagem 192). Quanto aos carrinhos, um teria areia e outro, terra, e sobre eles uma espécie de construção em madeira remetendo a uma cabana indígena. Toda área estaria cercada por arame farpado. Em uma de suas anotações, nota-se a expressão “*off-limits*” (área proibida) para indicar um destes terreninhos do sertão, zona proibida de acesso, expressão que foi escrita em uma placa e que é possível observar em algumas fotografias da montagem, como a da imagem 193.

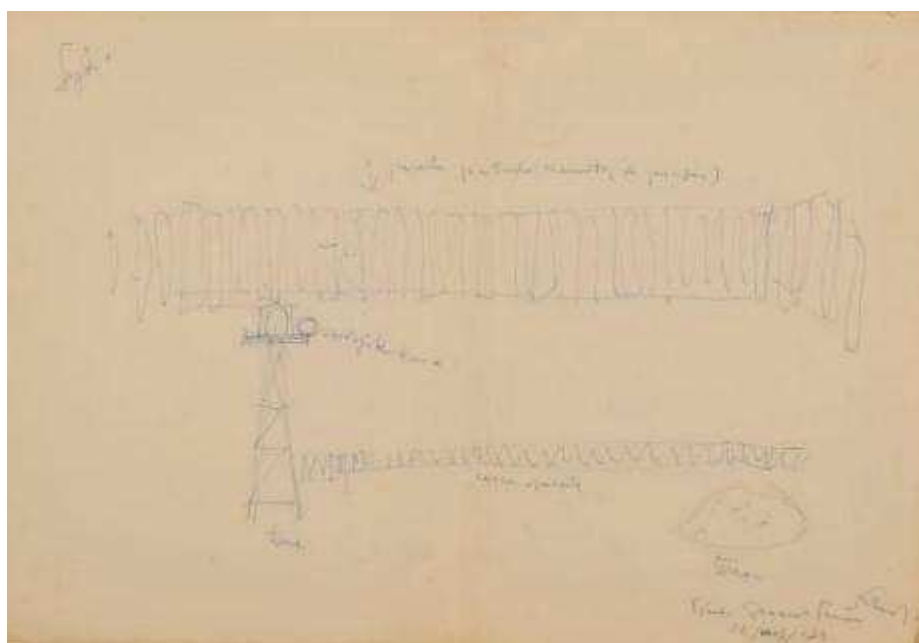


Imagem 189: Croqui para a cenografia de *Gracias Señor*. Lina Bo Bardi, 1971/72.

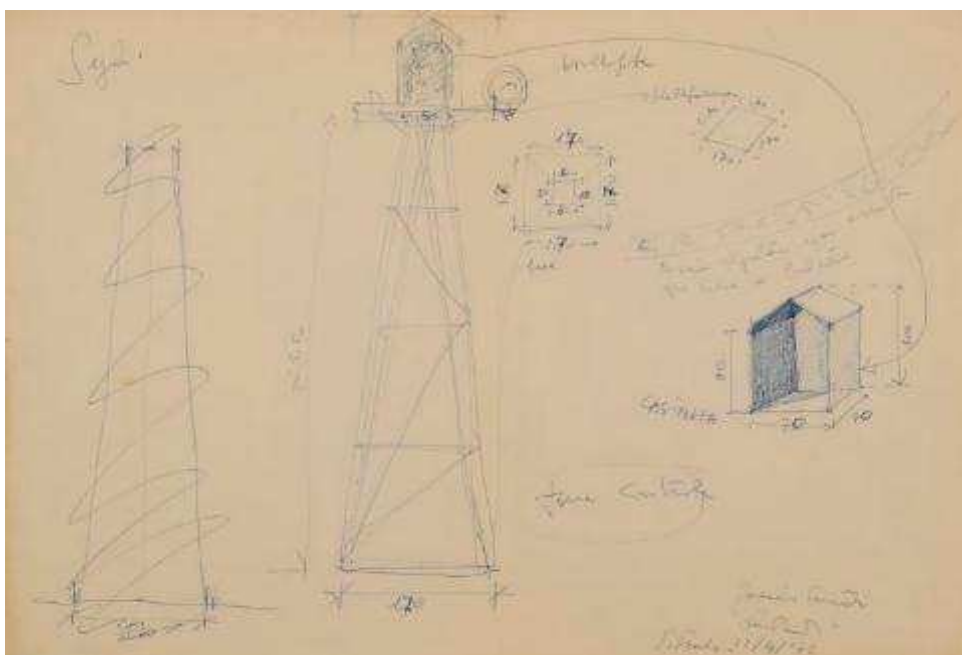


Imagem 190: Croqui para a cenografia de *Gracias Señor*. Lina Bo Bardi, 1971/72.



Imagem 191: Fotografia de uma torre de controle do campo de concentração em Auschwitz.

Não é possível constatar nas fotografias das montagens o arame farpado previsto por Lina para a construção cenográfica. É provável que tenha sido suprimido, pelo perigo que pudesse representar às pessoas, já que o espetáculo era, sobretudo, motivado pelo movimento dos corpos presentes. Mas, pode-se ver em algumas fotografias uma espécie de tela em arame, como na imagem 193, que talvez tenha sido utilizada pelo grupo no intuito de transmitir o impacto visual do arame, proposto pela cenógrafa. Trata-se de um instrumento historicamente utilizado como meio de

controle e opressão política e, é claro, de divisão dos corpos no espaço quando estes são entendidos como “ameaças” – consoante sua utilização em campos de concentração, prisões, manicômios, entre outros. O arame, o fascismo, e a metáfora visual da opressão, partindo da ideia da arquiteta, sugeriam certa alegoria da separação do subversivo e sua posterior eliminação, em tempos de propaganda estatal sugerindo *Brasil, ame-o ou deixe-o*.⁹⁴⁰



Imagem 192: Croqui para os dois “terreninhos da caatinga”. Lina Bo Bardi, 1971/72.



Imagem 193: Fotografia de *Gracias Señor* em que se observa um dos “terreninhos da caatinga”. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Já quanto às torres, tanto as com a chamada ‘casinha’, quanto as com os holofotes, é possível se observar ao fundo de uma ou outra fotografia da encenação algo parecido ao tipo de expressão proposta por Lina, como pode se ver na imagem 194, que retrata um provável ensaio do grupo *Oficina*.⁹⁴¹ As torres com os holofotes

⁹⁴⁰ Famoso *slogan* ideológico/autoritário do ditador Emílio Garrastazu Médici, sugerindo que aqueles que não apoiassem o regime deveriam deixar o Brasil.

⁹⁴¹ Presumível pouca quantidade de pessoas na imagem fotográfica. Quanto às fotografias, pode-se dizer que, definitivamente, como se pode notar, as imagens de *Gracias Señor* contidas no acervo do grupo carecem tanto de qualidade artística, quanto documental.

também foram pensadas para a iluminação das cenas e, em grande medida, por serem focos de luz direta e estarem em altura, conferiam efeito opressivo à cena, como se pode notar na imagem 168, exibida anteriormente.



Imagem 194: Fotografia de ensaio de *Gracias Señor* em que se observa, à direita de quem vê, o pé de uma das torres desenhada por Lina. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

É interessante notar a tentativa do grupo *Oficina*, por vezes falha, de coadunar a expressão visual no palco com as referências grotowskianas de um *teatro pobre*, seja no que se refere à economia de objetos cênicos e à quase inexistência de figurinos, seja no que tange à iluminação e à sonografia. Na busca da afirmação de sua estética *pobre* para o teatro, Jerzy Grotowski defende que, quanto à sonografia, “a eliminação da música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação em si se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrechoque de objetos”.⁹⁴² Neste ponto, nota-se que em *Gracias Señor* há convergências, bem como divergências, com a teoria do teatrólogo polonês. Há convergências sobretudo quando o grupo coloca os próprios atores na produção sonora, concomitante à encenação, por via de instrumentos percussivos – como a bateria e tambores. Certamente era um momento em que os atores exploravam sons

⁹⁴² Cf. GROTOWSKI, Jerzy. Op. Cit., 1992, p. 19.

conforme a experiência do momento, e com a força do próprio corpo. Entretanto, a montagem do grupo lançou mão de estratégias outras que dificilmente seriam bem vistas pelo polonês, como mesas de som – o que demonstra a utilização de música ou som gravado – e guitarras elétricas, conforme se vê, por exemplo, nas imagens 163 e 195, e também conforme está sugerido mesmo nas próprias anotações e sugestões da arquiteta Lina Bo Bardi para a cenografia.

Já no que tange à iluminação, percebe-se nas fotografias de *Gracias Señor* uma não exploração mais complexa de efeitos de luz sobre a cena, mas sim de focos estacionários, como sugerido por Grotowski, advindo sobretudo das *torres de iluminação* previstas por Lina, focos que eram utilizados deliberadamente pelo corpo dos atores. Por este ângulo, segundo o teatrólogo polonês,

abandonamos os efeitos de luz, o que revelou amplas possibilidades de uso, pelo ator, de focos estacionários, mediante o emprego deliberado de contrastes entre sombras e luz forte. É particularmente significativo que, uma vez que o espectador esteja colocado numa zona iluminada, tornando-se assim sensível, passe ele também a tomar parte na representação.⁹⁴³

Na imagem 168, como observado, pode-se ver justamente essas possibilidades de contrastes entre sombra e luz exploradas na cena de *Gracias Señor*, imagem que expressa justamente certa dramaticidade de uma visualidade barroca. Neste sentido, para Jerzy Grotowski, do mesmo modo, a dispensabilidade total da iluminação no teatro pobre demonstraria a maneira como “os atores, como figuras das pinturas de El Greco, podem ‘iluminar’ com sua técnica pessoal, transformando-se em fonte de ‘luz espiritual’”.⁹⁴⁴ Entretanto, do mesmo modo que a sonografia, e indo de encontro às propostas grotowskianas, estavam as projeções de imagens e de filmes na obra coletiva do grupo *Oficina Brasil*, sejam aquelas referentes aos filmes de guerra – como sugerido nas anotações de Lina Bo Bardi, provavelmente procurando remeter a cena à realidade de regimes totalitários – seja a projeção do filme produzido na encenação feita em Mandassaia no ano anterior, realizada na turnê *Trabalho Novo* (analisada no primeiro item deste capítulo) – como está expresso na própria ficha técnica da peça, documentada por Fernando Peixoto.⁹⁴⁵

⁹⁴³ Cf. GROTOWSKI, Jerzy. Op. Cit., 1992, p. 18.

⁹⁴⁴ Id. Ibid., p. 18.

⁹⁴⁵ Cf. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit., 1982b, p. 23.



Imagem 195: Plano geral da montagem de *Gracias Señor*, em que é possível se observar a utilização de iluminação estacionária e a disposição do público e dos atores entre efeitos de sombra e luz. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

As associações à realidade de regimes totalitários são também notadas em outras partes da montagem do grupo e diziam muito utilizando a história, de forma indireta, em um contexto de explícito aumento dos autoritarismos na sociedade brasileira. Nas anotações da arquiteta, pode-se observar que para a parte “Divina Comédia” ela imagina uma “festa fascista”, com bandeiras comemorativas, tipo galhardetes, nas quais estariam escritas frases ou palavras associadas ao totalitarismo. Em um dos croquis, é possível identificar o desenho de uma destas bandeiras ostentando o símbolo fascista – apesar de haver uma dificuldade em se notar tais expressões nas imagens das encenações do grupo *Oficina*, é possível se imaginar que tais imagens se faziam presentes sobretudo nas casinhas e bandeiras utilizadas em palco. A *fascio*, composta por uma machadinha envolta em um feixe de varas em um cilindro, constitui um símbolo da cultura romana antiga apropriado pelo regime italiano fascista de Benito Mussolini (1883-1945) e que remetia o sentido de união, repressão, poder do comandante, força e obediência ao líder (imagens 196 e 197).



Imagem 196: Croqui e anotações associados ao fascismo. Lina Bo Bardi, 1971/72.

Também nos croquis é possível se notar certo destaque a palavras de ordem associadas ao contexto da peça, como por exemplo, o desenho de uma caveira sobre dois ossos cruzados (imagem 196), símbolo tradicional para indicar ‘perigo de morte’, também utilizado nos campos de concentração em caso de tentativa de fuga, em caso de ultrapassagem da área proibida (imagem 198). É muito provável que, tanto a caveira, quanto os dizeres de ordem (*slogans*, como ela chama), estivessem estampados na casinha e em emblemas e estandartes utilizados nas encenações, apesar de não terem sido retratados nas imagens fotográficas que documentaram as mesmas. Como se sabe, a caveira é utilizada em diversas culturas no intuito de se representar a morte, e na peça não foi diferente. Nos desenhos de Lina, ela usa tal símbolo junto com a expressão “*viva la muerte*” (possivelmente associando à cultura mexicana), apontando assim para a necessidade de ultrapassar determinados limites, bem como de conduzir o teatro comercial à morte, em prol de outro modo de se fazer teatro.

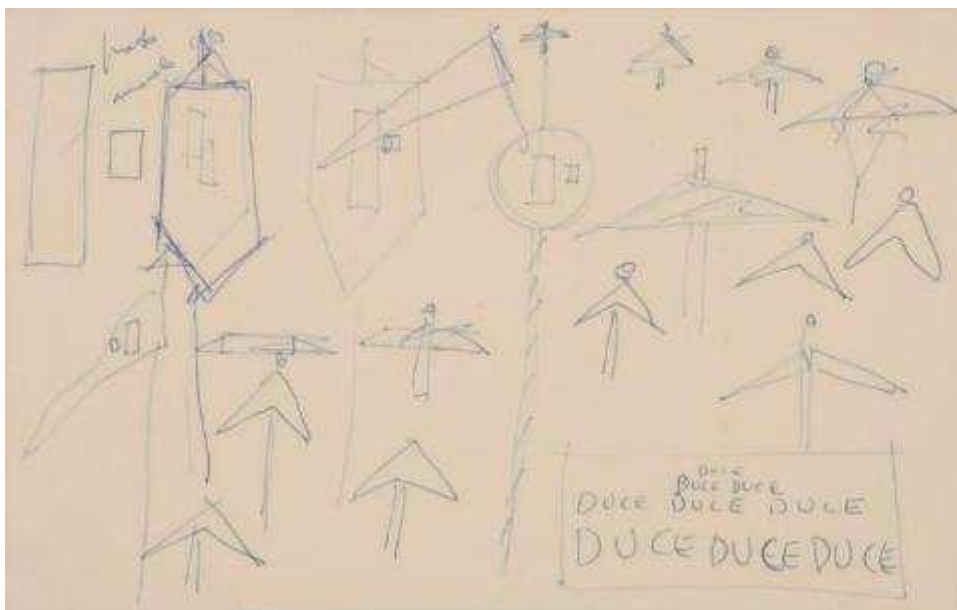


Imagem 197: Croqui e anotações associados ao fascismo. Lina Bo Bardi, 1971/72.



Imagem 198: Fotografia de placa indicando perigo de morte e torre de controle em campo de concentração em Auschwitz.

Na parte da união dos corpos, no sonho da ressurreição, a arquiteta propõe uma grande “camisa de força”, um pano branco, que ela pensou ter em torno de 4,40m de largura por 3m de altura e que seria usada como “vela” para a embarcação, conforme está escrito em uma parte do texto (“Da minha camisa de força eu faço uma vela”). Trata-se da “camisa de força” da cultura brasileira, e também do próprio grupo *Oficina*. Tal camisa/vela foi pregada em uma grande corda, no teto do teatro, e por ela atores e plateia se penduravam e ajudavam uns aos outros a atravessar o palco de um lado a outro, como se pode observar nas imagens 199 e 200. Os gestos e a própria cena são simbólicos, pois da situação de opressão sairia algo novo, um novo teatro, uma nova comunicação que se daria no plano do coletivo, pela colaboração e

ajuda mútuas – particularmente na imagem 200, é possível notar que atores e público estão bem próximos e se dão as mãos.



Imagem 199: Fotografia de *Gracias Señor*, em que se vê atores e plateia “içando” a vela. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

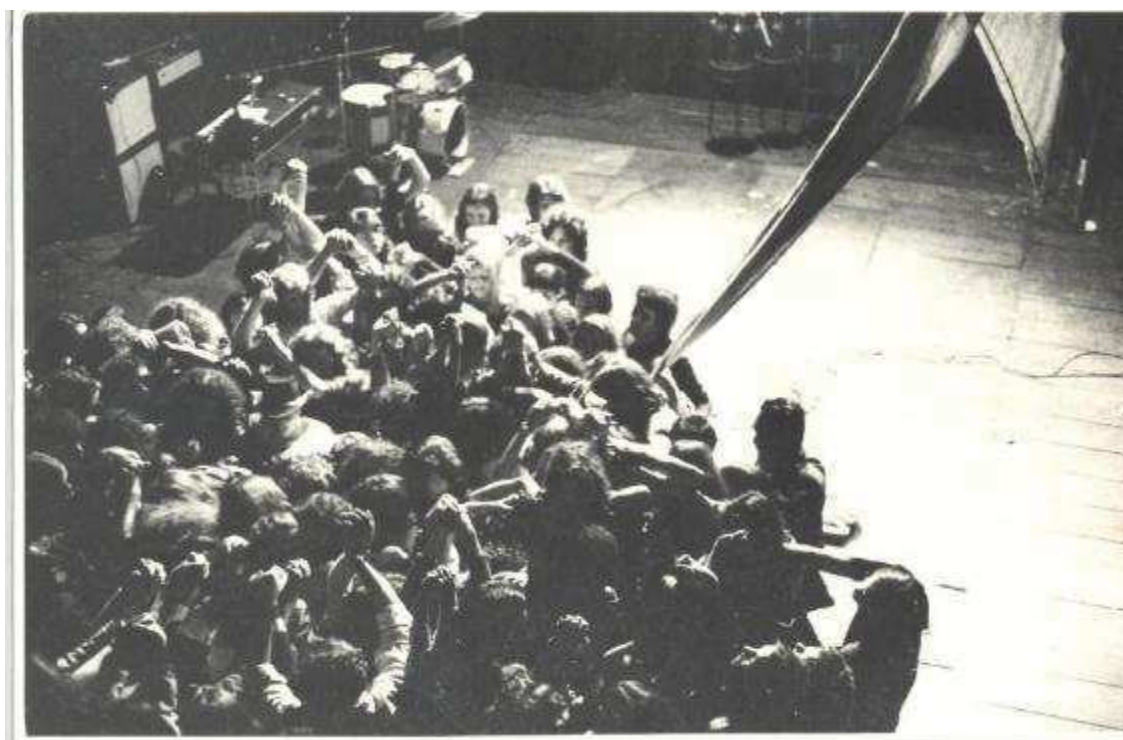


Imagem 200: Fotografia de *Gracias Señor* em que se observa a vela e na qual pode-se também notar os instrumentos musicais mais ao fundo. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Apesar de não estarem no centro da discussão da peça, e de certo modo, nas fotografias pouco se destacarem enquanto visualidade, as citações a regimes totalitários, feitas por Lina, reforçam em *Gracias Señor* questões que também foram apresentadas em *Na selva das cidades*, em 1969, no sentido de se apontar para o controle e a dominação dos corpos. Um apontar para os corpos frágeis, oprimidos, debilitados, precários, seja sob a óptica do crescimento desenfreado das cidades, isto é, por uma certa violência de desumanização da metrópole, seja pela própria indústria cultural, como apontado em *Gracias Señor*, isto é, uma violência que perpassa os novos meios de comunicação de massa e também a própria opressão advinda de uma cultura hegemônica e conservadora quanto a seu intocável *status quo*.

O que se observa em *Gracias Señor*, em grande medida, é a busca por representar a necessidade de desopressão do corpo e das corporalidades, quando este se coloca como o grande eixo de discussão do metateatro apresentado. Daí a questão colocada ao público de lobotomizar ou não o corpo doentio, a busca pela desinibição do público, o desnudamento (imagem 201), a sexualidade, o toque no outro, enfim, o reconhecimento da alteridade por via do reconhecimento do corpo do outro.



Imagem 201: Fotografia de *Gracias Señor*, na qual se observa sobretudo interação e desnudamento dos corpos. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Deste modo, como pode ser observado no item anterior, é justamente na última parte da peça que os problemas referentes ao corpo e sua desopressão são mais explicitamente trabalhados, sobretudo pela ênfase na improvisação. Se nas partes anteriores os atores conduziam os gestos e as ações coletivas – tanto do grupo teatral quanto dos espectadores que participavam das cenas –, já que havia um roteiro básico previamente estabelecido, na última, a do *Te-ato*, em que o único elemento cenográfico utilizado é o bastão, cada um – atores e público – possui a liberdade de fazer o que for com o objeto, para depois passá-lo ao seguinte. Nas fotografias, é possível notar distintas manipulações do bastão (imagens 202 a 204), por vezes sugestões eróticas, gestos não usuais, interativos, ou seja, nota-se uma liberdade de expressão no uso do artefato sugerida aos diversos corpos partícipes da cena.



Imagem 202: Fotografia de *Gracias Señor* mostrando uma cena em que o público está no palco, ao centro da imagem uma pessoa segura o bastão. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

A escolha de um bastão para a encenação – primeiramente entendido como o de Molière, transfigurando-se depois para o de Antônio Conselheiro –, isto é, um pedaço roliço de madeira como objeto a ser manipulado, leva a algumas reflexões, sobretudo tendo em vista suas características, como, por exemplo, a escala adequada ao corpo humano (observada nas imagens), seu peso acessível, seu material e cor naturais e sua forma. Em uma época em que a cultura estava sendo

invadida e dominada por meios tecnológicos de comunicação, que reduziam o componente de presença nas relações, tanto dos indivíduos entre si quanto destes com o mundo material, com os objetos, o *Oficina* escolhe um artefato simples, de uso manual e feito de material natural. Tal objeto exige uma mediação gestual – não de controle –, ou seja, dirige-se ao corpo e à imaginação do indivíduo – seu uso não está pré-determinado, não é previsível – e exige a utilização de energia corporal, de envolvimento físico.



Imagem 203: Fotografia de *Gracias Señor*, mostrando usos do bastão. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.



Imagem 204: Fotografia de *Gracias Señor*, demonstrando usos do bastão. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Neste sentido, quanto ao uso do bastão, é possível observar aproximações entre os conceitos de objeto do *Oficina* – referente aos objetos cenográficos de *Gracias Señor* – e o de “não-objeto” cunhado pelo crítico e artista neoconcreto Ferreira Gullar. Para ele, o “não-objeto”, eixo comum que une diversas propostas neoconcretas de fins da década de 1950 e da de 1960, seria como um “objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um

corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível”⁹⁴⁶ e que, comparando-o ao *objeto*, “não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal”.⁹⁴⁷ O *não-objeto* de Gullar não remete a nenhum objeto real, da cultura, cuja significação já está dada em seu próprio nome; antes, “por ser o aparecimento primeiro de uma forma, funda em si mesmo uma significação”.⁹⁴⁸

Apesar de Gullar sugerir dar continuidade à premissa das vanguardas construtivas de integração entre arte e vida, a significação proposta pelos neoconcretos não é fundada em algum *a priori* matemático, científico – como ocorria com as obras concretas –, mas sim na experiência do real, a experiência do “olho-corpo”, ao invés da do “olho-máquina”, para usar expressões do *Manifesto Neoconcreto*, de 1959.⁹⁴⁹ Ferreira Gullar, em *Teoria do não-objeto*, descreve características de não-objetos que estavam sendo propostos por artistas contemporâneos:

O espectador é solicitado a usar o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação. [...] A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído. [...] A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes – e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.⁹⁵⁰

Isso se repete também quando o grupo *Oficina* faz uso de outros objetos cenográficos na encenação, como a corda, utilizada, a princípio, com o intuito de içar a simbólica vela/camisa de força. No uso deste objeto [ou *não-objeto*] específico, a relação e possibilidade de interação dos corpos em particular é não menos explorada,

⁹⁴⁶ Cf. GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: _____. *Etapas da arte contemporânea*. Do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1999, p. 289.

⁹⁴⁷ Id. Ibid., p. 294.

⁹⁴⁸ Id. Ibid., p. 296.

⁹⁴⁹ Cf. CASTRO, Amílcar de. et. al. Manifesto neoconcreto. In: GULLAR, Ferreira. Op.Cit., 1999, p. 286.

⁹⁵⁰ Id. Ibid., p. 301.

como se pode ver na sequência de imagens a seguir (205 a 207). A corda (ou o cordão), feixe de fibras naturais, é um dos objetos mais antigos da humanidade, criação do artífice que está associada ao atar, pelo nó. Sua característica de trama têxtil está intimamente ligada à evolução das sociedades antigas, por seu caráter de possibilidades desmesuráveis. Essa longa história da corda nas sociedades, somada às suas características de maleabilidade de improvisação utilitária, fez com que corpo e corda criassem fortes conexões que não se esgotaram em um único sentido.



Imagem 205: Fotografia de *Gracias Señor* e o momento do içar da vela/camisa de força. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

A corda era distribuída em determinado momento da encenação entre os atadores em ação – isto é, os sujeitos integrantes da plateia e os atores –, formando-se, assim, um elo, que representava os próprios objetivos da encenação (atar). Como um rizoma, no sentido proposto por Deleuze e Guattari,⁹⁵¹ a corda passava de mão em mão entre os atadores, criando uma teia humana, representando a ligação

⁹⁵¹ Segundo Gilles Deleuze e Felix Guattari, ao se apropriarem do conceito da botânica e compreenderem-no como parte do pensamento filosófico, subvertendo o pensamento cartesiano de que a filosofia seria uma árvore – a raiz a metafísica, o caule a física e a copa e os frutos a ética –, explicam que “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança”. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. SP: Ed.34, 2000, vol.1, p. 37.

fundamental que era então estabelecida ali, através da corda, naquele momento, entre os corpos presentes na sala de espetáculos. Ou seja,

nada de ponto de origem ou de princípio primordial comandando todo o pensamento; portanto, nada de avanço significativo que não se faça por bifurcação, encontro imprevisível, reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito.⁹⁵²



Imagem 206: Fotografia de *Gracias Señor* e a formação do rizoma dos corpos dos atores com a corda. *Gracias Señor*, Oficina-Brasil, 1972.

Formava-se então um emaranhar de corpos atados e conectados uns aos outros, seja com o objetivo de se inter-relacionarem, seja com o próprio e central objetivo do grupo com *Gracias Señor*, o de realizar ali o ritual do *Te-ato*.

É sobretudo nessa relação dos corpos com os objetos observada em *Gracias Señor* que se observam aproximações do grupo *Oficina* com a chamada poética neoconcreta, em derradeiros suspiros críticos que surgiam da cultura política do desbunde no começo dos anos 1970, em pleno recrudescimento da opressão cultural da ditadura. Isso se deveu, em grande medida, como visto aqui, ao trabalho visual/cenográfico construído pela arquiteta Lina Bo e a certa continuidade – mesmo

⁹⁵² Id. *Ibid.*, p. 31

que impura – do teatro pobre grotowskiano – algo que, indubitavelmente, permitiu maior performatividade na encenação.



Imagem 207: Os corpos dos atores em fila atados com a corda.
Gracias Señor, Oficina-Brasil, 1972.

As referências estabelecidas com o neoconcretismo, presentes, como visto, desde fins da década de 1960 – como se pode observar no capítulo anterior – podem ser vistas em *Gracias Señor* seja a partir dos usos da corda enquanto elemento cenográfico, seja quando explorada a temática do bastão – eixo central da semântica da obra. Assim também pensa Edécio Mostaço. Em suas palavras, analisando o uso do bastão pelo grupo:

Não é um despropósito se afirmar que o uso desse bastão constitui uma manifestação, no plano cênico, do neo-concretismo. Lançado em 1959, os princípios construtivos na arte ali expostos ganharam maior amplitude após a exposição "Opinião 66", para a qual Hélio Oiticica criou seus primeiros parangolés, divulgando a chamada "nova objetividade".⁹⁵³

Assim como as capas estandartes de Hélio Oiticica ou as máscaras sensoriais de Lygia Clark, que não prescindiam da ação dos corpos para a realização da obra, o bastão e a corda em *Gracias Señor* são objetos os quais permitiram não apenas a real participação do espectador na obra, como também o próprio se tornar coautor dela, pois a obra só se concretizava quando justamente ele [o espectador/atuador] os manipulava, a seu modo, do jeito que lhe convier. Em *Gracias Señor*, os objetos cenográficos presentes na obra é que permitiram os atores, não lobotomizados, a participarem do ritual proposto. Eles literalmente “incorporaram-se” à obra, atualizaram-na, introduzindo cada um uma significação nova, cada um, um uso distinto do objeto. Neste momento, os passivos espectadores de teatro, os ‘filhos da classe média’, também fizeram teatro, também atuaram, também saíram de sua passividade, fazendo então, ativamente, nas palavras do grupo, *Te-ato*.

⁹⁵³ Cf. MOSTAÇO, Edécio. Cf. MOSTAÇO, Edécio. *Há muitos objetos num só objeto*. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Edelcio%20Mostaco%20-%20Ha%20muitos%20objetos%20num%20so%20objeto.pdf>. Acesso em 25.out.2017, p. 02.

Considerações Finais

O historiador March Bloch (1886-1944), ao propor uma reflexão para a escrita da história, indo de encontro ao modelo positivista representado pelos escritos de Leopold von Ranke (1795-1896) e ao *événementielle*, de François Simiand (1873-1935) e Paul Lacombe (1834-1919), consagrou o conceito de uma história feita a partir de uma “escolha ponderada de perguntas”.⁹⁵⁴ Com isso, Bloch, juntamente de outros teóricos, como Lucien Febvre (1878-1956), fundou, na primeira metade do século XX, o que se compreendeu no campo historiográfico como a “revolução francesa na historiografia”,⁹⁵⁵ que tinha como fonte sobretudo as produções que pululavam da *École des Annales*.

Foi a partir da sugestão de um ‘método regressivo’, ou seja, na dialética da importância do presente para o entendimento do passado, ou do passado para entendimento do presente, que o autor consagrou o sentido da necessidade de se repensar o fazer histórico. Ou seja, como explica Lilia Moritz Schwarcz, para Bloch, “temas do presente condicionam e delimitam o retorno, possível, ao passado”,⁹⁵⁶ mas um passado que não retorna “de maneira intocada e pura”.⁹⁵⁷ Assim, Bloch sugere que a história não deveria mais ser compreendida enquanto uma “ciência do passado”,⁹⁵⁸ já que o passado, definitivamente, não deveria ser encarado como objeto científico, e do mesmo modo, também não deveria ser encarada como uma “ciência do homem”,⁹⁵⁹ mas sim, como uma “ciência dos homens no tempo”.⁹⁶⁰

Este paradigma cunhado por Bloch e seus pares da *École des Annales*, apesar de ter passado por inúmeras revisões e questionamentos de lá para cá, sobretudo na segunda metade do século XX, seja quanto aos objetos, à interdisciplinaridade, ao léxico, entre outros, ainda suscita uma das principais bases que alicerçam a necessidade do fazer histórico: o problema presente, que emerge do passado. E é dessa perspectiva, de uma *história problema*, ou como sugere Lucien Febvre, de uma

⁹⁵⁴ Cf. BLOCH, March. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001, p. 79.

⁹⁵⁵ Cf. BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989*. Tradução Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

⁹⁵⁶ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Apresentação à edição brasileira - Por uma historiografia da reflexão*. In: BLOCH, March. Op. Cit., 2001, p.07.

⁹⁵⁷ Id. Ibid., p. 07.

⁹⁵⁸ Cf. BLOCH, March. Op. Cit., 2001, p.52.

⁹⁵⁹ Insistindo assim em uma revisão da abordagem da escola metódica da História.

⁹⁶⁰ Id. Ibid., p.67.

história como “filha do tempo”⁹⁶¹, já que “cada época forja para si mentalmente seu universo”,⁹⁶² que esta tese partiu, apesar de estar mais condicionada teoricamente, mormente quanto ao objeto de estudo, pelas perspectivas dos estudos que proclamaram uma *nova história cultural*.⁹⁶³

Mas que problema é esse que importa à contemporaneidade e à sociedade, que motivou a busca por explicações históricas justamente na estética, mais especificamente nas produções de um grupo de teatro de vanguarda? É justamente sobre este problema, ou melhor, problemas, isto é, trazendo as discussões suscitadas no decorrer desta tese como frutos de reflexões que motivaram, no presente, sua investigação, que tecerei as considerações finais dessa escrita. Assim é possível uma interpretação possível de suas respostas.

Quando a escrita do projeto desta tese ainda estava em uma fase demasiadamente embrionária, mais especificamente em meados do desenrolar do programa de mestrado em História da Universidade Federal do Paraná, em fins do ano de 2011, realizei uma entrevista oral, gravada, com José Celso Martinez Corrêa, na sede oficial do grupo, em que minha principal preocupação era obter ali o maior número de informações possíveis sobre, para mim, um suposto passado glorioso da Companhia. Apesar de todo questionamento feito a José Celso sobre a trajetória do grupo, ele, indiferente, fumando um cigarro de *cannabis* sem se preocupar com a minha presença ou com o que eu acharia daquilo, parecia não se importar muito com as perguntas que me motivaram ir até ele, mas se mostrava indignado com o fato de uma funcionária sua estar recebendo um processo de perda de guarda do seu filho, pois ela a levava a assistir uma encenação contemporânea do grupo *Teatro Oficina*. Isso foi praticamente ao final da entrevista, que durou pouco mais de uma hora de duração, mas ele falou sobre essa questão e sobre problemas de autoritarismos na sociedade contemporânea por cerca de uns 10 a 15 minutos. O que representava mais de 10 por cento da entrevista.

Isso, naquele momento, não me levou a muitos questionamentos, já que, à princípio, minha preocupação estava apenas em saber como havia se formado a

⁹⁶¹ Cf. FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI. A religião de Rabelais*. Tradução de Maria Lúcia Machado; tradução dos trechos em latim José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.30.

⁹⁶² Id. Ibid., p.30.

⁹⁶³ Cf. HUNT, Lyn. *A nova história cultural*. Tradução de Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

trajetória do consagrado grupo *Teatro Oficina* em seus primeiros anos – entre 1958 a 1964 – e assim conseguir materiais para o desenvolvimento de minha dissertação de mestrado. Com isso, pelo pouco interesse que José Celso demonstrara naquilo que em 2011 me motivava escrever uma dissertação, confesso que, nesse primeiro momento, saí dali meio decepcionado – apesar – faça-se justiça – dele ter respondido a todas as perguntas que fiz, sem exceção, mesmo que sem muitos detalhes. Aquele assunto parecia um pouco enfadonho para ele. Anos depois, após muita pesquisa sobre o grupo, eu descobriria o porquê.

Com a conclusão do mestrado, amadureci meu projeto de tese e o apresentei ao programa da UFPR, procurando assim dar continuidade temporal à pesquisa de mestrado, seguindo a mesma lógica do trabalho anterior, selecionando algumas encenações e compreendendo-as frente às transformações na trajetória e na estética do grupo, tendo como parâmetros a política e a sociedade.

Contudo, neste íterim, lá para meados de 2013, ao assistir a uma montagem do grupo, mais especificamente *Cacilda, Glória no TBC*, de José Celso e Marcelo Drummond, todo o problema que eu levantara então para a apresentação de meu projeto de tese já não fazia mais tanto sentido. Meu foco deveria ser outro. A montagem que assisti era burlesca, havia nudismo (de homens e mulheres), havia provocação e *non sense*, havia masturbação e simulação de sexo, havia uma transação entre corpos e objetos cenográficos, havia um bebê encenando junto de seus pais atores uma cena romântica, havia elementos de brasilidade como samba, vegetação tropical, personagens específicos, passistas, rei momo, e tudo isso em cinco horas de um cansativo enredo, aparentemente sem um pinga de interesse comercial. Aquilo me deixou estarecido, mesmo não me considerando uma pessoa conservadora – não fui educado em uma cultura religiosa, o tema da sexualidade nunca me foi um tabu, muito menos nutri imaginários que enaltecessem certa estrutura familiar imutável, a pátria ou coisas do tipo. Definitivamente, depois de assistir tal encenação, entendi que as questões que motivavam a construção da minha tese deveriam ser outras.

Assim, o problema que até então permeava entender como se formou um grupo de vanguarda dentro do teatro nacional, perscrutando, sobretudo, as relações com a política, voltou-se para as seguintes questões: como uma Companhia de teatro consagrada e com uma trajetória que marcou a história da cultura nacional, como contado nos livros, chegou àquele tipo de produção? Como o grupo chegou àquela

linguagem específica, em que o corpo era expressão principal? O que levou a consagrada Companhia a tal grau de expressão libertária e de transgressão à estrutura de uma cultura conservadora base da sociedade atual? Colocados esses problemas iniciais, notei que o caminho para os responder deveria ser o mesmo que o anterior, ou seja, observar nas relações entre cultura e política como se construiu tal guinada radical que a Companhia dera entre fins dos anos 1960 e começo dos anos 1970.

Mas, quando tais questões surgiram, notei que o verdadeiro problema histórico ainda não estava exposto de forma tão clara, e a pergunta que me fiz foi: o que se fazia pertinente em tais questões à sociedade? Ou seja, qual a importância da guinada radical de uma Companhia de teatro para a sociedade – por mais que essa Companhia fosse uma espécie de ‘patrimônio cultural nacional’ por um suposto passado glorioso? A partir daí, submergindo a cabeça no oceano, notei o restante do *iceberg* que já imaginava, mesmo com toda turbidez, existir.

Conforme o desenvolvimento da escrita da tese, com o passar do tempo, o problema ia tomando uma forma mais definida – por ser uma questão que remete à contemporaneidade, dificilmente eu conseguia me encontrar alheio para proceder a um ‘olhar de fora’.

No ano de 2017, praticamente no último ano da pesquisa de doutorado, ocorreu a nível nacional um fato curioso que me fez compreender mais sobre aquilo que eu problematizava na investigação que já se encontrava praticamente pronta naquela ocasião. Era como se a vida estivesse mostrando na prática os problemas que tramam a política, a arte e a sociedade (ou seja, a experiência que eu investigava na teoria, com os olhos no passado, era, de algum modo, vivenciada por mim em meio a um turbilhão de acontecimentos no presente). Naquele ano, o Brasil todo presenciou um recrudescimento moralista, advindo de uma cultura política conservadora que entra em cena neste contexto, atacando, sobretudo, o campo das artes. Na verdade, esse ano específico foi palco de diversos ataques moralistas ao campo das artes, mas dois casos em específico merecem certo destaque: primeiramente no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, na 35ª *Mostra Panorama da Arte Brasileira* (26/09/2017 a 17/12/2017) com a obra *La Bête*, do artista Wagner Schwartz; e em outro momento com a mostra *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, exposta na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, aberta em 15 de agosto e que seguiria até o dia 8 de outubro (cancelada por pressão

popular cerca de um mês antes). A primeira, tratou-se de uma performance de Wagner Schwartz em que, nu, ele representa uma transformação de um *Bicho*, em referência às obras da série *Bichos* (1960) da artista Lygia Clark, permitindo então ser manipulado pelo público. A polêmica que envolveu a obra é que, em um vídeo, publicado na rede mundial de computadores, uma mãe leva sua filha, de aparentemente cinco ou seis anos, para tocar a perna do artista, interagindo assim com a obra.⁹⁶⁴ Isso foi o suficiente para se causar uma histeria coletiva em setores conservadores da sociedade, em efeito manada, motivada sobretudo por líderes cristãos fundamentalistas e movimentos reacionários organizados na internet, e assim, um ataque violento ao campo das artes, com acusações infundadas, como a de pedofilia, iniciou-se. Do mesmo modo, a exposição *Queermuseu - cartografias da diferença na arte da brasileira* foi cancelada e fechada pela agência de fomento *Santander Cultural*, após ataques de movimentos religiosos e dos mesmos grupos reacionários organizados a partir das redes sociais da internet que atacaram a obra de Wagner Schwartz. Nesta exposição, o foco dos ataques deu-se, sobretudo, pela arte homossexual representada em várias obras da mostra, por acusações infundadas de pedofilia e mesmo de zoofilia, bem como por algumas obras trazerem imagens estereótipos de símbolos religiosos (uma das obras específicas, *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, de 1996, do artista Fernando Baril, retratava Jesus Cristo com os vários braços da deusa indiana Shiva).

Deste modo, a partir de então, o problema de pesquisa que formulei e gradativamente desenvolvi para a escrita desta tese se fez mais evidente. Assim, pude reforçar as respostas que eu já trazia de algum modo no corpo da tese, compreendendo-as sobretudo a partir de três eixos temáticos afirmativos interligados, a saber: a arte como legítima expressão política; os modos como se expressou uma cultura política libertária, pela arte, em tempos de autoritarismos, que teve como foco e linguagem de resistência o corpo e as corporalidades, a sexualidade e o anti-moralismo; e por fim, o moralismo também como semântica de uma cultura política conservadora e autoritária, a qual disputa espaços simbólicos buscando, sobretudo, o controle dos corpos e das corporalidades. Questões que definitivamente extrapolam o binarismo “direita/esquerda” ainda tão comumente utilizado como categorias de

⁹⁶⁴ A obra também foi apresentada anteriormente no *Goethe-Institut* em Salvador, na Bahia, nos dias 19 e 20 de agosto, durante a 11ª edição do IC – Encontro Internacional de Artes.

análise do fenômeno político na sociedade – sobretudo se problematizadas as configurações do ‘político’ nas artes.

Destarte, voltando à narrativa de José Celso contida na entrevista oral de 2011, sobretudo àquilo que não tinha me interessado na época, sobre a sua funcionária que então sofrera uma ação judicial de perda da guarda de sua filha por levá-la para assistir uma montagem teatral do grupo, entendi parte de sua indignação e interesse em me contar tal caso – inclusive ao ponto de deixar registrado em um gravador digital de um historiador que o entrevistava. Assim, analisando a produção contemporânea do grupo, o problema da funcionária de José Celso, e a estrutura do Estado brasileiro atual que, em diversos momentos, se faz autoritário por via de um ativismo político-ideológico do judiciário, surgiram-me os seguintes questionamentos que nortearam as reflexões tecidas nesta tese: por que a expressão da sexualidade e do corpo nu ainda se faz tabu para grande parte da sociedade brasileira, mesmo depois de anos de produções discursivas voltadas para a liberdade dos corpos e das corporalidades? De que modo expressões libertárias do corpo podem ser entendidas como expressões artísticas políticas? De que forma o moralismo é utilizado por culturas políticas autoritárias como expressão política de controle da alteridade e do corpo? Por esta seara poderiam se desenvolver algumas outras questões, todavia, um problema maior que, pode-se dizer, engendrou toda a pesquisa, fez-se norte principal: como acreditamos em um suposto conceito de democracia, estabelecido pós-Constituição de 1988, resultado da redemocratização do país, se ainda é possível se notar na sociedade certa confusão entre os campos da moral e do direito – como na época da ditadura, com exceção da exacerbação e indiferença à violência patente do Estado?⁹⁶⁵

O fato é que, com isso, em meios a outras, uma justificativa coerente, que importa ao contemporâneo, que importa ao momento presente, fez-se patente naquele ano de 2017, ante aos objetos e problemas estudados. Compreendeu-se que, olhando para o passado, especificamente para o passado do grupo *Teatro Oficina*,⁹⁶⁶ tendo em vista certa guinada estética radical que o levou a uma produção contemporânea libertária, seria possível compreender algumas respostas para esta configuração político-conservadora nas artes. Ou seja, um caminho possível para

⁹⁶⁵ Hodiernamente há certa dissimulação da violência do Estado.

⁹⁶⁶ Ou seja, a estética como fonte de análise histórica.

encontrar respostas para este ‘problema maior’, observado como tema contemporâneo relevante, seria voltar o olhar histórico para a tríade: cultura, política e sociedade.

Assim, essa inquirição me levou inevitavelmente ao final da década de 1960, período em que o grupo *Teatro Oficina* apresentou parte de suas produções históricas, ou seja, um momento em que o mundo testemunhava o surgimento dos ecos do movimento de maio de 1968, da contracultura, do movimento *flower power* e dos ideários de amor livre. Certamente neste contexto histórico eu encontraria possíveis respostas possíveis, já que algum indício, nas próprias produções do grupo, do período, cotejando com as do passado, já era possível de notar-se – o *Teatro Oficina* neste final de década já era considerado uma Companhia consagrada e qualquer ruptura com a sua trajetória de expressões artísticas tomava certa repercussão geral (como foi o caso da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, de 1967). Mas, tratava-se de uma estrutura histórica mais complexa, com toda especificidade da realidade brasileira do período, como se pôde notar nesta tese, ou seja, não se encontraram respostas diretas apenas na análise da ruptura da contracultura no mundo, do surgimento das manifestações libertárias e pacifistas, como se isso fosse assimilado de forma a não sofrer ruídos específicos da realidade histórica brasileira, ou seja, deveria se levar em conta a formação de uma contracultura brasileira.

Deste modo, a partir do olhar embasado na tríade cultura, política e sociedade, optou-se por compreender o contexto estudado a partir do conceito de *desbunde* – uma expressão nacional que conotava, sobretudo, o ato de romper com os padrões comportamentais dominantes a partir de sintomas libertários do corpo. Como uma expressão política de seu tempo, referenciada nos movimentos libertários de fins da década de 1960 em diante, mas produzida a partir das especificidades da sociedade brasileira, o *desbunde* expressou uma linguagem antiautoritária e de resistência ao conservadorismo em meio a embates políticos no período, que teve no corpo e nas corporalidades a principal prática expressiva. Percebeu-se neste estudo que o *Teatro Oficina* expressou justamente essa cultura política desbundada, a partir de 1967, ressaltadas as singularidades estéticas de cada trabalho, seja no tange ao conteúdo, seja no que tange à própria forma e às visualidades.

Percebeu-se então nesta tese que a ruptura perceptível na trajetória do grupo *Teatro Oficina* quanto a essa forma de expressão política iniciou-se no ano de 1967,

com o advento da encenação *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, momento em que se daria a ‘descoberta’ do corpo como temática política pelo grupo, seja como forma expressiva, seja como conteúdo semântico. Como pôde se notar, *O rei da vela* se tratou de expressão crítica por excelência e teve como principal foco de ataque certo moralismo de uma cultura conservadora hegemônica presente na sociedade brasileira – independente do espectro político alinhado. Para isso, como se pôde ver, o grupo *Oficina* teve, sobretudo na expressão da sexualidade e da ‘queda do macho’, os principais temas, tanto de ataque, quanto da própria linguagem corporal que era explorada. A reação, tanto da ditadura representante do Estado, quanto da própria sociedade, foi imediata. A encenação de *O rei da vela*, enquanto visibilidade, foi eloquente, representante de uma das maiores bilheterias já registradas do teatro nacional, abre alas de uma nova forma de interpretação da realidade no rol de encenações do grupo.

Já a obra *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, encenada em 1969, apesar de outra estética e temática, também teve o corpo e as corporalidades como principais meios de interlocução. Tratava-se, como visto, da expressão do corpo precário, marginalizado, ante aos efeitos da urbanização desenfreada presenciada em praticamente todas as cidades brasileiras, sobretudo na cidade de São Paulo.⁹⁶⁷ Já havia uma transformação do grupo expressa na principal obra feita no ano anterior (1968), *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, principalmente na cena do carnaval de Veneza, subvertido por José Celso, mas em *Na selva das cidades* essa exploração do corpo esteve muito mais patente. Isso justificou nesta tese, a escolha de ‘*Na selva*’ como fonte para se acessar as práticas do desbunde de fins dos anos 1960. O corpo, nesta obra, assim como em *O rei da vela*, foi explorado tanto na forma, quanto no conteúdo, não como tema principal, e por isso, tratou-se de um problema para a censura, já que, como observado, a moral não estava no expediente do que era explicitamente ‘considerado’ como político para o Estado. Apesar da semântica ter como destaque o corpo precário e marginal frente à modernização das cidades, do mesmo modo que em *O rei da vela*, em *Na selva das cidades* não se deixava de estar presente tanto o tema da sexualidade, do gênero,⁹⁶⁸ quanto dos questionamentos dos padrões de uma sociedade conservadora, racista e heteronormativa.

⁹⁶⁷ Tanto das pequenas, quanto das médias e grandes cidades.

⁹⁶⁸ Mesmo que de forma negativa, quando do caso da indiferença de José Celso para com a violência sofrida por Ítala Nandi.

Por fim, *Gracias Señor*, produção coletiva de 1972, coroou de vez tais temáticas de exploração do corpo e das corporalidades, mas neste caso com um enredo que levou ao limite as proposições de um teatro experimental. O corpo nesta obra transcende o que toca ao conteúdo, como foi o forte em *O rei da vela* e *Na selva das cidades*, e toma uma importância muito mais central no que tange à forma da prática artística encenada. Neste sentido, pôde-se perceber que as referências na arte neoconcreta e no teatro pobre grotowskiano, por via, sobretudo, do trabalho de Lina Bo Bardi, foram gritantes, em uma obra que só era possível com a atuação do próprio público, a partir dos pressupostos de anti-ilusionismo da cena. A partir dessa óptica estética, corpo e objetos, ou não-objetos, estabelecem uma relação fundamental no que se refere ao próprio sentido da obra. Da mesma maneira que nos trabalhos anteriores do grupo selecionados aqui para estudo, tanto o elemento sexual, quanto a expressão do corpo estranho à cultura hegemônica, não deixam de ser questões a serem perscrutadas enquanto sintomas. Nesta obra, com um enredo que trazia um meta-teatro enquanto semântica, a partir de um grupo ainda consagrado, autorizado, e com boa circulação em seu campo artístico, estava declarada a morte do teatro comercial, expressão, na prática, da morte do teatro comercial do grupo *Teatro Oficina*. Uma pequena implosão da instituição *Teatro Oficina* que, enquanto um processo de afirmação de uma linguagem política e estética libertárias no teatro, reverberaria anos depois no grupo e ainda enquanto problema social candente, paradoxalmente quando a sociedade gozaria de pouco mais de democracia – fato que conota que o projeto de vanguarda do grupo, consagrado em *Gracias Señor*, pode ser considerado não tão fracassado assim, como parte das narrativas sobre a sua trajetória, por vezes, colocam.

Esse ciclo de encenações que se iniciam em 1967 e terminam em 1972, que teve, bom que se lembre, trabalhos outros além dos que foram pinçados nesta tese, demonstra um projeto coerente de um grupo de teatro detentor de uma transgressão estética, portanto, política, que produziu a cultura de seu tempo, ao mesmo tempo em que era produto dela. A sua morte declarada em *Gracias Señor* realmente se tratou de uma ruptura, irrevogável, liderada por José Celso o qual, após a volta do autoexílio, ficou responsável – como ainda se encontra ao fechar esta tese – pela instituição *Teatro Oficina*, bem como por sua vertente estética. Certamente, esse desbunde de fins dos anos 1960 e início dos anos 1970 continuou ecoando, como resistência aos autoritarismos, na rua Jaceguai, 520, no bairro do Bixiga, bem como continua em

tempos hodiernos. Todavia, se antes a resistência era ante a uma junta militar que governava tanto os corpos, quanto o país, de forma fria e sobretudo violenta, em dias atuais, resiste-se, portanto, às ideologias autoritárias e conservadoras de operadores do que é chamado de ‘direito’, os quais, gradativamente, rompendo a lógica do sistema montesquiano de divisão dos poderes, tornam-se detentores do controle e da violência dos corpos. Há uma resistência hoje, sobretudo, à certa atuação política do poder judiciário, à certa democracia dissimulada instaurada pós-1988. Neste sentido, não é demais lembrar as palavras do poeta alemão, acerca dos perigos do fascismo: “nunca devemos clamar triunfo antes do tempo, pois o útero de onde saiu ainda é fértil”.⁹⁶⁹

⁹⁶⁹ Cf. BRECHT, Bertolt. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Frankfurt am Main: Eulenspiegel Verlag, 1968, p.124. Tradução nossa do original: ...daß keiner uns zu früh da triumphiert - Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de História. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, M^a. Fernanda Baptista; GOUVÊA, M^a. de Fátima Silva (Orgs.). *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, pp.409-432.

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

_____, HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2^o ed. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Rivages, 1995.

_____. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.

AGOSTINHO, Cristina; PAULA, Branca de; BRANDÃO, Maria do Carmo. *Luz del Fuego: a bailarina do povo*. São Paulo: Best-seller, 1994.

AHEARN, Edward J. *Urban Confrontations in Literature and Social Science, 1848-2001- European Contexts, American Evolutions*. London: Routledge, 2016.

ANDERSON, Benedict R. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1991.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas II – Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3^a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976, pp.226-232.

_____. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. O manifesto antropófago. In: _____. *Manifesto antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. SP: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SESC/Perspectiva, 2013, pp.239-257.

ANELLI, Renato Luiz Sobral; SEIXAS, Alexandre R. O peso das decisões: o impacto das redes de infraestrutura no tecido urbano. In: ARTIGAS, Rosa; MELLO, Joana; CASTRO, Ana Cláudia (orgs.). *Caminho do Elevado – memória e projetos*. São Paulo, SEMPLA/DIPRO: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp.59-73.

ANSART, Pierre. *Ideologias, Conflitos e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ARAÚJO, Maria Paula N. *A utopia fragmentada. As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

ARENDT, Hanna. *Da violência*. Tradução de Maria Cláudia Drummond Trindade. Brasília: Ed. Universidade de Brasília (UNB), 1985.

_____. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia da Letras, 2003.

_____. *O que é Política?* Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.

_____. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: ENCICLOPEDIA EINAUDI. *Anthropos-Homem*. (trad. Port.) Vila da Maia, Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp.296-332, v.5.

_____. *Los imaginários sociales: memorias y esperanzas coletivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

BARBA, Eugênio; SANZENBACH, Simone. Theatre Laboratory 13 Rzedow. *Tulane Drama Review*. V. 9, n. 3, pp. 153-165, Spring, 1965.

BARBOSA, Kátia Eliane. *Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia*. 2004. 145f. Dissertação (mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

BARDI, Lina Bo. Planejamento ambiental: “desenho” no impasse. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.) *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. SP: Cosac & Naify, 2009.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX; SIRINELLI (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, pp.349-363.

_____. *Les cultures politiques en France*. Paris: Le Seuil, 1999.

BITTAR, Marisa; FERREIRA Jr; Amarílio. O Coronel Passarinho e o Regime Militar: O último intelectual orgânico? *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n.23, p. 3 –25, set. 2006.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BONONI, José Gustavo. *Traços do Visível: indícios fotográficos da constituição de um grupo de Vanguarda (1958-1964)*. Dissertação em História. UFPR, Curitiba, 2013.

_____. *Teatro Oficina - indícios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda*. 1º Ed. Jundiaí – SP: PACO, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. RJ: Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Frankfurt am Main: Eulenspiegel Verlag, 1968.

_____. Baal. Tradução de Marco Aurélio e Willi Bolle In: _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, v. 1, pp.11-74.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. SP: Cosac Naify, 1999.

BRITTO, P. H. “É possível transgredir no momento poético atual?”. In: NAVES, S. C., ALMEIDA, M. I. M. (Orgs.). “*Por que não?*”, *Rupturas e Continuidades da Contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, pp.45-53.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989*. Tradução Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. *O que é História Cultural?* Trad. Sergio Goes de Paula 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*, on the discursive limits of “sex”. New York, London: Routledge, 1993.

_____. *Precarious life*. The powers of mourning and violence. London, New York: Verso, 2004.

_____. *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2007.

_____. *Marcos de Guerra – Las vidas lloradas*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2010.

CAMPION, Nicholas. *The Book of World Horoscopes*. Bournemouth: The Wessex Astrologer Ltd., 1999.

CÂNDIDO, Antônio. Oswald viajante. In: _____. *Vários escritos*. SP: Livraria Duas Cidades, 1977, pp.51-56.

_____. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: _____ (org.). *Vários escritos*. SP/RJ: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, pp.33-61.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro Experimental (1967-1978) – pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*. 2012. 256f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

CERTEAU, Michel de. *La Prise de Parole et autres écrits politiques*. Paris: Seuil, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. SP: Brasiliense, 1985.

CLARK, Kenneth. *O nu*. Um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1956.

CLARKE, D.; WOELFEL, U. (eds.) *Remembering the German Democratic Republic: divided memory in a united Germany*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

CODATO, Adriano. *O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas*. *Questões & Debates*. Ano 21, nº 40, jan. a jun. 2004.

_____. Instituições de governo, ideias autoritárias e políticos profissionais em São Paulo nos anos 1940. *Revista Brasileira de Ciência Política*. Brasília, n. 11, p., 143-167, agosto. 2013.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado. Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COSTA, Iná Camargo. *Teatro Épico no Brasil: de força produtiva a artigo de consumo*. 1993. 168f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

_____. *A hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

COUTINHO, Lis de Freitas. *O rei da vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. 2011. 209f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2011.

CZAJKA, Rodrigo. A revista *Civilização Brasileira*: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968) *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010.

_____. “Esses chamados intelectuais de esquerda”: o IPM do PCB e o fenômeno do comunismo na produção cultural do pós-golpe. *Antítese*. V. 8, n. 15, p., 219-242, jan./jun. 2015.

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO. *Os anos de chumbo: a memória militar sobre repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. SP: Ed.34, 2000, vol.1.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru-SP: EDUSC, 2004.

DUARTE, Rodrigo. ‘Hanna Arendt e o pensamento político: a arte de distinguir e relacionar conceitos’. *Argumentos*, ano 5, n. 9 – Fortaleza, jan./jun. 2013, pp.39-62.

_____. *Indústria Cultural e Meios de Comunicação*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim. A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

DUTRA, Eliane. História e Culturas Políticas: definições, usos e genealogias. *Varia História*, nº 28. Dezembro, 2002, pp.13-28.

ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

EICHBAUER, Hélio Apud VIANNA, Luiz Fernando. *Cenógrafo Hélio Eichbauer repassa sua carreira em mostra no Rio*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64062.shtml>. Acesso em 30.mar.2017.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.

FACINA, Adriana. Teatro e Produção do conhecimento: o ponto de vista das ciências sociais. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, pp.259-276.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. SP: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

FAVARETTO, Celso Fernando. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017.

_____. *Tropicália. Alegoria, Alegria*. SP: Kairós, 1979.

_____. *A Invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *Tropicália. Alegoria, Alegria*. Cotia, SP., Ateliê Editorial, 2007.

_____. Incorporação: corpo e política nos anos 60 e 70. In: FREITAS, Arthur; GRUNER, Clóvis; REIS, Paulo; KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius. *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016, pp.163-177.

FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI. A religião de Rabelais*. Tradução de Maria Lúcia Machado; tradução dos trechos em latim José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FELDMAN, Sarah. *São Paulo - Metrópole em mosaico*. São Paulo: CIEE, 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2000.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

_____. *O grande irmão: da operação brother sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a Ditadura Militar Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *História do Brasil Contemporâneo – da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto, 2015.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Editorial*. 17 de fevereiro de 2009.

FONSECA, M.A. *Oswald de Andrade: biografia*. SP: Art Editora: S.E.C., 1990.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Dits et écrits. 1954-1988*. (DEFERT, D.; EWALD, F.; LAGRANGE, J.). (Orgs.). Paris: Gallimard, 1994.

_____. *O nascimento da clínica*. Tradução de Roberto Machado. RJ: Forense universitária, 1994.

_____. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

_____. *História da Sexualidade*, vol. I. A Vontade de Saber. 13a ed. Rio de Janeiro: 1999a.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999b.

_____. *Naissance de la biopolitique*. Paris: Gallimard, 2004.

_____. *Em defesa da sociedade - Curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução Maria Emantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREITAS, Artur. *Arte e Contestação – O salão paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Ed. Medusa, 2003.

_____. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. SP: Edusp, 2014.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre*. [sic] o regime da economia patriarcal. 47. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Peseu Abramo, 2007.

_____. *“Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. 2008. 420f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Teatro e Resistência Cultural: O Grupo Opinião. Temáticas*, Campinas, 19, (37/38): 161-178, jan./dez. 2011.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 2002.

_____. *Ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. 1977. 241f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1977.

GOMES, Dias. O engajamento: uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano IV, n.2, pp.07-18, jul.1968.

GONÇALVES, Marcos A.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1999.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HALL, Stuart. "The Hippies: An American Moment", In: GRAY, Ann (Org.), *CCCS Selected Working Papers*. Routledge, December, n. 20, 2007.

HERMETO, Miriam. O Engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A Ditadura que mudou o Brasil*. 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp. 203-215.

HOBSBAWM, Eric. A política da identidade e a esquerda. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José. *A política dos muitos*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011, pp.341-354.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORGAN, Frances. *The Romance of the Rose: a new translation*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

HORN, Barbara Lee. *The Age of Hair: Evolution and the Impact of Broadway's First Rock Musical*. New York: Greenwood Press, 1991.

HUNT, Lyn. *A nova história cultural*. Tradução de Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IONESCO, Eugène. The avant-Garde theatre. In: *The Tulane Drama Review*, vol. 5, n° 2 (dec.,1960).

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Corpografias Urbanas: a memória da cidade no corpo. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Claudia de (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X/Faperj, 2009.

JONES, Margo. *Theatre-in-the-round*. New York: McGraw Book Coy, 1951.

KAMINSKI, Rosane. Reflexão sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). *História e Arte*. Encontros Disciplinares. São Paulo: Intermeios, 2013, pp.65-93.

KANE, Michael. *Modern Men: Mapping Masculinity in English and German Literature, 1880-1930*. London: Cassel, 1999.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens. *Arte e Cultura Visual*. In: *ArtCultura*, V.8, n. 12, p. 97-115, jan-jun. 2006.

_____. Arte e Política: Imagem e Cultura Visual. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). *História e Arte*. Encontros Disciplinares. São Paulo: Intermeios, 2013, pp.55-64.

KUCHNIR, Karina; CARNEIRO, Leandro Piquet. As Dimensões Subjetivas da Política. *Cultura Política e Antropologia da Política*. *Estudos Históricos*, n. 24, p.227-250, 1999.

LEMKE-SANTANGELO, Gretchen. *Daughters of Aquarius: Women of the Sixties Counterculture*. Lawrence: University Press of Kansas, 2009.

LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. 2011. 210f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007.

LIMA, Luiz Costa. Introdução. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mímeses e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, pp.7-50.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da encenação realista a épica*. 1980. 214f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

_____. *Devoração de Brecht no Teatro Oficina*. 1988. 488f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 1988.

MACIEL, D. A. V. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro. *Arte em Revista*. São Paulo, ano 3, n. 6, p.70, out.1968.

MAGALDI, Sábato. *O teatro de Oswald de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo. 1972.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5º Ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. *Esboços*, Florianópolis, v. 9, n. 9, p. 87-101, 2001.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MARTINS, José de Souza. As condições do estudo sociológico dos linchamentos no Brasil. In: *Estudos avançados*. vol.9, n.25, set./dez. 1995, pp.295-310.

MARTINS, Luciano. A Geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação. In: *Ensaio de Opinião*, v.2. RJ: Paz e Terra, 1979, pp.72-103.

MASIERO, Gilmar; OLIVEIRA, Henrique A. de. Estudos Asiáticos no Brasil: contexto e desafios. In: *Rev. Bras. Polít. Int.* 48 (2): 5-28 [2005].

MASIERO, André Luis. A lobotomia e a leucotomia nos manicômios brasileiros. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Vol.10, n.2, Rio de Janeiro, Maio/agosto de 2003, pp.549-572.

MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MAUAD, Ana Maria. Foto-ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.) *Imagens da História*. 1ed. São Paulo: Hucitec, 2008, v.1, pp.33-66.

_____. Como nascem as imagens? Um estudo de História Visual. In: KAMINSKI, Rosane; KERN, Maria Lúcia de bastos. As imagens no tempo e os tempos da imagem. *História: questões e debates*. Curitiba, PR: Ed. UFPR, ano 31, n 61, jul./dez. 2014, pp.105-135.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. O golpe de 1964: Testemunho de uma geração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004, pp.297-314.

MORAIS, Frederico. O corpo é o motor da obra. In: _____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. RJ: Paz e Terra, 1975, pp.24-34.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. SP: Proposta, 1982.

_____. *Espetáculo autoritário* - pontos, riscos, fragmentos críticos. São. Paulo: Proposta, 1983.

_____. A questão experimental: a cena dos anos de 1950-1970. In. FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro*. Vol 2. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp.215-239.

_____. *Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina*. Disponível em <https://primeiroteatro.blogspot.com.br/2014/07/sobre-na-selva-das-cidades.html>. Acesso em 05.abr.2017.

_____. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. SP: Annablume, 2016.

_____. *Há muitos objetos num só objeto*. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Edelcio%20Mostaco%20-%20Ha%20muitos%20objetos%20num%20so%20objeto.pdf>. Acesso em 25.out.2017.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. RJ: Ed. Faculdade da Cidade, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: Arte, Resistência e Lutas Culturais durante o regime militar Brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre Docência em História. São Paulo: USP, 2011.

_____. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014a.

_____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N°.58. São Paulo, Junho 2014b.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. *Revista Brasileira de História* [online]. Vol. 18 n. 35, São Paulo, 1998, pp.53-75.

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de. *O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970*. 2014. 145f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2014.

PATRIOTA, Rosangela. O texto e a cena - aspectos da história da recepção: 'O Rei da Vela' (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano 2000. *Cultura Vozes*, Petrópolis - RJ, v. 95, n.4, pp.3-24, 2001.

_____. Espaços cênicos e políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: Teatro de Arena - Teatro Oficina - Teatro São Pedro. *ArtCultura* (UFU), Uberlândia - MG, v. 4, n.4, p. 163-172, 2002a.

_____. História, estética e recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de 'Eles não usam Black-tie' (G. Guarnieri) e 'O Rei da Vela' (O. de Andrade). In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (Org.). *História e Cultura: espaços plurais*. 1ª ed. Uberlândia: Aspectus, 2002b, pp.113-131.

_____. A Cena Tropicalista no Teatro Oficina (São Paulo). *História* (São Paulo), São Paulo - SP, v. 22, n.1, pp.135-163, 2003.

_____. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História, São Paulo*, v.24, N.2, pp.79-110, 2005.

PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. 'Terra em Transe' e 'O Rei da Vela': Estética da Recepção e Historicidade. *Confluenze* (Bologna), v. 4, pp. 124-141, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. SP: Ed. Brasiliense, 1982a.

_____. (Org.) Teatro Oficina. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n.26, janeiro de 1982b.

PERROTA-BOSCH, Francisco. A "desformalização" da arquitetura de Lina Bo Bardi. A "desformalização" do MASP., Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.165/5063>. Acesso em 25 fev.2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. In: *Revista Brasileira de História*, v. 15, n. ° 29, 1995, pp.9-27.

_____. *História & história cultural*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], *Coloquios, Puesto en línea el 04 febrero 2005*. Acesso 05.mar.2017. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/229>; DOI : 10.4000/nuevomundo.229.

PESTANA, Sandra Regina F. *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela*. 2012. 267f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, pp.3-15.

PORTELLI, Alessandro. O Que Faz A História Oral Diferente. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História*, n. ° 14, fev. 1997, pp.25-39.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. Terra em transe e O Rei da Vela: criação, reflexão crítica e estética da recepção. In: *V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2008, Belo Horizonte. <http://www.portabrace.org/vcongresso/textosteorias.html>. Belo Horizonte - MG: ABRACE, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. "Má-Consciência e a representação do popular no cinema brasileiro". In: *Studies in Latin American Popular Culture*. 21, 2001, pp. 149-164.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A Crise da Razão*. São Paulo; Companhia das Letras, 1996.

_____. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RÉMOND, Réne (org.). *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

RICUPERO, Bernardo. *A Tempestade e a América*. Lua Nova, São Paulo, 93: 11-31, 2014.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: UNESP, 2014.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais - Design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2007.

_____. Um lampião iluminando esquinas escuras da ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan (Orgs.). *Ditadura e Homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014, pp.83-124.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RÜSEN, Jorn. *Razão Histórica. Teoria da História, os fundamentos da ciência histórica*. Tradução: Estevão de Resende Martins. Brasília: UNB, 2001.

SÁ, Luiz Henrique. *Histórias de cenografia e design: a experiência de Hélio Eichbauer*. 2008. 2030f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008.

SAES, Décio. *Classe média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969 (1970). In: _____. *O pai de família e outros estudos*. RJ: Paz e Terra, 1978, pp.52-71.

_____. *Cultura e Política*. 3ªEd. São Paulo: Paz e Terra (Coleção Leitura), 2009.

_____. *Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo*. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp.52-110.

SEIXAS, Élcio Nogueira. *Renato Borghi*: Borghi em revista. SP: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. O corpo e a cidade na civilização ocidental. RJ: Record, 2006.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do Teatro ao Te-Ato*. 1980. 488f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 1980.

_____. (org.). *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. SP: Edusp, 2002.

_____. *Oficina: do teatro ao te-ato*. SP: Perspectiva, 2008.

SILVA, Isabela Pereira da. “*Bárbaros Tecnizados*”: cinema no *Teatro Oficina*. 2006. 162 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2006.

SILVA, Ricardo. *A ideologia do Estado autoritário no Brasil*. Chapecó: Argos, 2004.

SIRINELLI, Jean François. Por une Histoire de Cultures Politiques: le référent républicain. In: CEFAÏ, Daniel. *Cultures Politiques*. Paris: PUF, 2001.

STREET, Joe. "Dirty Harry's San Francisco." In: *The Sixties: A Journal of History, Politics, and Culture*, 5, June 2012, pp.1–21.

TAVARES, Renan. *Oficina: 10 anos mas eis que chega a roda viva e leva a viola pra lá*. Mestrado em Comunicação. 1980. 119f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 1980.

TEIXEIRA, Alessandra. *Construir a delinquência, articular a criminalidade* [recurso eletrônico]: um estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo. São Paulo: FFLCH/USP, 2015.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

TYTELL, John. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. London: Methuen Drama, 1997.

VALENTINI, Daniel Martins. *Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina (1961-1970)*. 2011. 192 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. *História e Memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970*. 2016. 442 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71). *Revista sala preta*, Vol. 15, n. 1, 2015, pp.204-224.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENCESLAU, Paulo de Tarso. Paulo de Tarso Venceslau - o ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional e atual vice-presidente da CMTC fala das ilusões perdidas de 68 e revela que a ALN só se dissolveu na década de 80". Entrevista concedida a Eugênio Bucci e Ricardo Azevedo. *Revista Teoria e Debate*, jul./ago./set. 1991.

VENEZIANO, Neyde. Teatro de revista. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Ed. Perspectiva, edições SESCSP, 2012, pp.436-455.

VENTURA, Zuenir. *1968 - O ano que não terminou. A aventura de uma geração*. 28º Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

_____. Vazio Cultural. *Visão*, Rio de Janeiro, jun. 1971.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. 'Um pouco de pessedismo que não faz mal a ninguém'. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano IV, n.2, pp.69-78, jul.1968.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978.

VRIES, Lyckle de. Theatre Iconography: is it possible? In: BALME, Christopher; ERESTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare. *European theatre iconography - proceedings of the European Science Foundation Network*. Roma: Bulzoni editore, 2002, pp.65-83.

WILLETT, John. 1970. "Introduction". In: WILLETT, John; MANHEIM, Ralph. *Bertolt Brecht: Plays, Poetry and Prose Ser*. London: Methuen, 1972, pp. XVII-XVII.

WISNIK, Guilherme. *Lina interpretou o "pós-brasília"*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1101200623.htm>. Acesso em 22.fev.2017.

WOODFIELD, Richard. Some reflections on theatre iconography. In: BALME, Christopher; ERESTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare. *European theatre iconography - proceedings of the European Science Foundation Network*. Roma: Bulzoni editore, 2002, pp.49-64.

XAVIER, Ismail. Considerações sobre a estética da violência. In: _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. SP: Cosac Naify, 2007, pp.183-197.

LISTA DE FONTES

Imagens

- Fotografias do Fundo Teatro Oficina 1967 - 1974 – Acervo Edgar Leuenroth, Unicamp SP.

-Fotografias das encenações de *O rei da vela*: 419 itens – caixa: [to_fotografias_o_rei_da_vela] AEL- UNICAMP.
-Fotografias das encenações de *Na selva das cidades*: 77 itens - caixa [to_fotografias_na_selva_das_cidades] AEL- UNICAMP.
-Fotografias das encenações de *Gracias Señor*: 216 itens (ainda não inseridas no texto, fora da lista de imagens) – caixa [to_fotografias_gracias_senor] AEL- UNICAMP.
- Demais fontes visuais conferir Lista de Imagens.

Textuais

- Roteiro de *O rei da vela* utilizado pelo grupo Teatro Oficina. Caixa textos de teatro- apoio. In: Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) - UNICAMP, 1970.
- Roteiro original de *Na selva das cidades* utilizado pelo grupo Teatro Oficina em palco. Caixa textos de teatro- apoio. In: Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) - UNICAMP, 1970.
- Roteiro original de *Gracias Señor* utilizado pelo grupo Teatro Oficina em palco. Caixa textos de teatro- apoio. Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) - UNICAMP, 1972.
- Peça Original de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, 1937. In: ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2007.

- Peça Original de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, traduzida por Fernando Peixoto, 1969. In: BRECHT, Bertolt. Teatro Completo. Tradução Fernando Peixoto, Renato Borghi e Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- Anotações em folhas dispersas e cadernos de ensaios do grupo *Teatro Oficina*. 1967 – 1974. Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.
- Crítica de Alberto D'Aversa. Oswald de Andrade, Comediógrafo. Jornal *Diário de São Paulo*: 25-09-1967. In: Dionysos. Nº 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Crítica de Alberto D'Aversa. O rei da vela de Oswald de Andrade. Jornal *Diário de São Paulo*: 26-09-1967. In: Dionysos. Nº 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Crítica de Alberto D'Aversa. O rei da vela: Forma e Conteúdo. Jornal *Diário de São Paulo*: 27-09-1967. In: Dionysos. Nº 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Crítica de Alberto D'Aversa. O rei da vela: Forma e Imagens. Jornal *Diário de São Paulo*: 28-09-1967. In: Dionysos. Nº 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Crítica de Alberto D'Aversa. O rei da vela: Abelardo II. Jornal *Diário de São Paulo*: 29-09-1967. In: Dionysos. Nº 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Crítica de Alberto D'Aversa. O rei da vela: do texto ao espetáculo. Jornal *Diário de São Paulo*: 30-09-1967. In: Dionysos. Nº 26. Dossiê Teatro Oficina. Org.

PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.

- Crítica de Alberto D'Aversa. O rei da vela: os intérpretes. Jornal *Diário de São Paulo*: 30-09-1967. In: Dionysos. N° 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- *Uma comédia em transe*. Texto de Bernard Dort escrito especialmente para o programa da apresentação de O rei da vela no Théâtre de la Commune d'Aubervilliers em Paris, 1968. In: Dionysos. N° 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- *O rei da vela* e a crítica francesa, Italiana e brasileira. Trechos de críticas de Emile Copfermann, Françoise Kourilsky, Nicole Zand, M.C., Carlo Degl'Innocenti, Mario Chamie, Décio de Almeida Prado, Paulo Mendonça, Carlos Von Schimidt, João Apolinaro, Martim Gonçalves, Yan Michalski, Luiza Barreto Leite, Mariza Alves de Lima e Luiz Alberto Sanz – Paris, Firenze, São Paulo, Rio de Janeiro 1967-1968. In: Dionysos. N° 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Biografia oficial de Etty Fraser. In: LEDESMA, Vilmar. Virada pra Lua. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- Biografia oficial de Ítala Nandi. In: NANDI, Ítala. Teatro Oficina: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.
- Biografia oficial de Renato Borghi. In: SEIXAS, Élcio Nogueira. Borghi em Revista. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- Relato sobre a trajetória do grupo *Teatro Oficina* por Fernando Peixoto, publicado em duas obras, 1982. In: PEIXOTO, Fernando (org.). Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Dionysos. N° 26. Dossiê Teatro Oficina. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor; e PEIXOTO, Fernando.

Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982a.

- *O rei da vela*. Manifesto do Oficina. Ensaios de O rei da Vela. Publicado no programa de *O rei da vela*, São Paulo, 04-09-1967. In: Dionysos. N° 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Entrevista de Renato Borghi ao crítico Martim Gonçalves. Publicado no programa de *O rei da vela*, São Paulo, 1967. In: Dionysos. N° 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Entrevista de José Celso Martinez Corrêa para Tite Lemos. “O poder de subversão da Forma”. Publicada em *aParte*, n°1, TUSP, março e abril de 1968. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- Teatro Oficina. *Diário*. São Paulo, 1968. Um Teatro Anti-PC. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- Os bordéis faliram, o teatro não. Notas sobre a campanha da deputada Conceição da Costa Neves contra *Roda Viva*. *Diário*, junho de 1968. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- Teatro Oficina: “Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido...” Texto do programa de Na selva das cidades, São Paulo, agosto de 1969. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.

- O ensinamento do caos ou os caminhos do ódio. Texto de Alberto Sanz, publicado no jornal *O comércio*, Rio de Janeiro, 02-11-1969. In: Dionysos. Nº 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Entrevista de José Celso Martinez Corrêa para José Carlos de Mattos. “Zé Celso é duca”. Publicada no jornal *Tribuna da Bahia*, Salvador, 05-06-1971. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- *Longe do Trópico Despótico*. Diário, Paris, 1977. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- *Lição de voltar a querer*. Entrevista realizada por Ibanez Filho. Folha de São Paulo, São Paulo, 3/5/1972. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- *Gracias Señor*. Texto do Oficina sobre o espetáculo, 1972. In: Dionysos. Nº 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Entrevista de José Celso Martinez Corrêa para Ibanez Filho. “O teatro sem atores do Grupo Oficina”. Jornal: Folha de São Paulo, São Paulo, 03-05-1972. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- Publicação de José Celso Martinez Corrêa para o jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05-02-1971 sob o título: “Fichas na caixa, do you understand”? In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro

Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.

- Entrevista de José Celso Martinez Corrêa para Bisa Junqueira. “De comunicador para comunicador”. Publicada no jornal *Tribuna da Bahia*, Salvador, 05-06-1971. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- Carta aberta ao Sábato Magaldi. Ver com os olhos livres. São Paulo, maio de 1972. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- Depoimento de José Celso Martinez Corrêa gravado e transcrito por Vani Resende, São Paulo, 1974. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- Entrevista de Renato Borghi para Tânia Brandão. “O sonho acabou”. Publicada em *Dyonisos*, 1982, realizada em São Paulo, 17-08-1981. In: *Dionysos*. N° 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. Acervo do autor.
- Teatro espelho nosso. *Diário*, São Paulo, 30-04-1984. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.
- Entrevista de José Celso Martinez Corrêa para Hamilton Almeida Filho. “Don José de la Mancha”. Publicada em *O Bondinho*, São Paulo, 29-04-1972. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. (Supervisão de Ana Helena Stall). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998. Acervo do autor.

Leis

BRASIL. Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 18 de setembro de 1946. Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1946.

BRASIL. Ato Institucional nº 1, de 09 de abril de 1964.

BRASIL. Ato Institucional nº 2, de 27 de outubro de 1965.

BRASIL. Ato Institucional nº 4, de 7 de dezembro de 1966.

BRASIL. Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968.

BRASIL. Ato Institucional nº 14, de 5 de setembro de 1969.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, 05 de outubro de 1988.

Orais

- CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista concedida a José Gustavo Bononi em 26/05/2011. 68 minutos, fotografada e gravada em formato WMV digital. Acervo do autor (com cópia encaminhada para o Arquivo Edgar Leuenroth, Unicamp - SP). São Paulo, 2011. Há um pequeno trecho transcrito e publicado em: BONONI, J. G. Teatro Oficina em anos de repressão. Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. *DAPesquisa*, v. 8, p. 72-80, 2011.